

Instituto de Altos Estudios Sociales – Universidad Nacional de  
San Martín  
Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

**La poética de los goliardos.  
Indicios de una estética secular en la Edad Media**

Tesis presentada para obtención del título de Magister en Sociología de la Cultura

**Lic. Sebastián Lencina**

**Director: Dr. Ricardo Ibarlucía**

**2016**

## **La poética de los goliardos. Indicios de una estética secular en la Edad Media**

Autor: Lic. Sebastián Rodrigo Lencina

Director: Dr. Ricardo Ibarlucía

El objetivo del trabajo es dar cuenta de los indicios de un pensamiento estético secular presente en la poética de los textos goliárdicos como representación de la sensibilidad contra - hegemónica. El método por el cual se realiza esta tarea es el análisis crítico del discurso goliárdico (en este caso únicamente aquellos textos traducidos al castellano) y de los estudios literarios, históricos y filológicos sobre el tema. .

Referirse a la estética medieval supone al menos dos problemas. Por un lado el anacronismo que representa el hecho de que la estética como disciplina filosófica autónoma no aparece hasta el siglo XVII, por otro lado, el problema de que los textos que se encargan de la materia en cuestión se apoyan en las formulaciones de los pensadores eruditos de la época, teólogos de la Iglesia Católica. Si bien no entra en discusión el hecho de que quienes más se ocuparon en la Edad Media de formular y preservar concepciones filosóficas fueron los teólogos del catolicismo y teniendo en cuenta que cualquier intento de buscar registros de una sensibilidad de carácter más terrenal no podría ser rastreada, si no es por la vía del ámbito letrado; puede percibirse que la hegemonía de la Iglesia Católica y el discurso creado por ella llevaron a largo plazo a una concepción estética que parece apartarse de lo sensible.

No es difícil creer que en otros sectores en los cuales se llevaban a cabo manifestaciones artísticas existían también algunas concepciones apoyadas en las prácticas mismas. Son escasos los datos acerca de las apreciaciones de índole intelectual que podrían haber tenido quienes pertenecían a los sectores populares (como por ejemplo los juglares, o aquellos que desarrollaron un arte más sofisticado y de corte aristocrático, como los trovadores y troveros) pero es posible rastrear una línea de pensamiento estético no teológico en la obra de los denominados ‘goliardos’ por ser ésta una producción artística de contenido heterogéneo, y en gran medida marginal para los cánones establecidos por la teología medieval, y con aspectos formales que sólo pueden haber sido desarrollados por gente letrada conocedora de la tradición greco – latina e incluso de la teología cristiana.

Palabras clave: estética – goliardos - hegemonía

# Índice

Introducción .....	3
Situación de la investigación y estado de la cuestión .....	3
El uso de conceptos para el análisis del periodo medieval .....	6
Condiciones particulares para la estética medieval .....	7
Capítulo I: La sensibilidad desde el punto de vista de la teología medieval .....	13
Tradición y autoridad.....	14
El neoplatonismo y la importancia de la luz, la claridad y el resplandor.....	19
Planteos acerca de la sensibilidad alrededor de la unidad, el orden y la medida .....	21
Ideas teológicas acerca de la sensibilidad.....	22
La poética teológica del canto gregoriano.....	28
Capítulo II: La imagen de los goliardos .....	34
Imagen sugerida en los manuscritos.....	36
Discusión sobre la etimología de la palabra ‘goliardo’ .....	40
Imagen contenida en los documentos y en los datos biográficos.....	41
Los goliardos como intelectuales en el ámbito académico medieval.....	48
Capítulo III: Sensibilidad y contracultura en la Edad Media.....	58
Poética de los textos goliárdicos .....	58
Discurso y posicionamiento de los goliardos.....	62
Formaciones discursivas.....	74
Rasgos de filosofía helenística en el discurso goliárdico .....	78
Aspectos poéticos y musicales de los textos goliárdicos .....	87
Consideraciones finales .....	91
Bibliografía.....	96

*Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí,  
que en todo caso pariré centauros.*

Friedrich Nietzsche,  
Carta a Erwin Rohde, febrero de 1870.

# Introducción

## Situación de la investigación y estado de la cuestión

Este estudio tiene por objeto analizar la poética de los goliardos medievales y el imaginario que de ella se desprende como expresión de la percepción sensible. Si bien nos ocuparemos de estudiar un fenómeno relacionado con la cultura del periodo medieval nuestro estudio estará inserto en el vasto campo de la Sociología de la Cultura y, teniendo en cuenta el grado de interdiscursividad que esto supone, resulta necesario realizar previamente algunas aclaraciones metodológicas para restringir el marco de interpretación. Una vez que hayan sido distinguidas las herramientas conceptuales viables, éstas podrán aplicarse al análisis de algunos temas vinculados con la sensibilidad de los siglos XI y XII y a revisar cómo ha sido considerada por los estudios enmarcados en lo que se denomina ‘estética medieval’.<sup>1</sup>

El interés por los estudios relacionados con la cultura se acentuó significativamente en las últimas dos décadas del siglo XX, dando lugar a la profundización en el análisis de temas asociados al arte, la religión o la ideología y utilizando como herramientas centrales conceptos de elaboración relativamente reciente como ‘hegemonía’, ‘intelectuales’, ‘campo’, ‘ideología’, y algunos otros que también resultan esclarecedores al momento de analizar fenómenos de difícil comprensión. Acerca de este tema podemos leer en el “Prólogo” de Carlos Altamirano para *Términos críticos de sociología de la cultura*: “...la cultura se ha puesto en el foco del pensamiento social tanto en Europa como en los Estados Unidos desde las dos últimas décadas del siglo pasado (Munich y Smelser, 1992: x). También entre nosotros, latinoamericanos, el interés por los temas concernientes a las relaciones entre cultura y sociedad no solo creció enormemente en el medio universitario, sino que ha escapado al campo académico para ingresar, con mayor o menor control, como dice Augé, en el

---

<sup>1</sup>Conviene aclarar de antemano que sólo nos ocuparemos de los textos goliárdicos que han sido traducidos al castellano y cuyos datos de edición se encuentran mencionados en la bibliografía del presente trabajo. En el caso de la bibliografía crítica, que será analizada especialmente en el Capítulo II, trabajaremos con los textos en su idioma original.

lenguaje corriente” (Altamirano, 2002: xi). Este tipo de estudios socioculturales habría generado avances en dos vías: el análisis de los objetos abordados y la pertinencia en el uso de los conceptos instrumentales.

Es cierto que para el estudio de un campo heterogéneo y versátil como el de la cultura lo más adecuado pareciera ser el uso de conceptos también versátiles, pero es necesario tomar ciertas precauciones a la hora de elegir y aplicar las herramientas conceptuales. Además, considerando que estos conceptos han sido elaborados dentro de un paradigma occidental y moderno, el cuidado debe ser mayor a la hora de aplicarlos a fenómenos relacionados con culturas distintas a la occidental, o a periodos en los cuales las características de la cultura occidental se estaban gestando como ocurre en el caso de la Edad Media, época en el que se generaron muchas de las características del Occidente moderno y que a la vez mantuvo muchos rasgos culturales devenidos de la tradición, particularmente de la Antigüedad Clásica. Es por esto que a la hora de analizar un periodo histórico los conceptos apropiados para el análisis cultural pueden dar luz para la comprensión de la época, pero también podrían forzar el fenómeno adecuando los objetos a herramientas intelectuales anacrónicas.

Cuando se estudia el pasado siempre se accede indirectamente por medio de fuentes, que como tales, representan los hechos. Estas representaciones instauradas en textos escritos, objetos arqueológicos, obras de arte, etc., permiten acceder a lo ocurrido no por una vía directa sino por medio de un desvío necesario al pensamiento humano como es la interpretación. La pretensión de cientificidad para las disciplinas del saber exige atenerse a las reglas de la lógica para generar un discurso eficiente inserto en las estructuras del pensamiento que, partiendo de conceptos, lleven a razonamientos capaces de entrelazar lo que enuncian las proposiciones, y de ellas derivar conclusiones. Pero esto que para las ciencias formales pareciera ser el único requisito necesario no es suficiente en el caso de otras disciplinas. No valen sólo las demostraciones y las deducciones para aquellas disciplinas que necesitan comprender qué ocurrió en determinado momento, qué factores intervinieron en alguna situación o por qué aconteció en determinado movimiento social, además se necesita recurrir a interpretaciones que pueden ser muchas aunque no infinitas ni todas posibles. Cuando se trata de reconstruir elementos del pasado lo que se busca son indicios útiles como indicadores aislados de lo que sucedió y que es necesario organizar por medio de una imaginación activa pero controlada. Esto es: para pensar teorías como discursos con un grado de cientificidad es necesario partir de hipótesis, supuestos que permiten

interpretar, y en el caso de las ciencias que trabajan con los hechos pasados deben tenerse en cuenta las huellas que quedaron marcadas, indicios de lo que efectivamente ocurrió. Tal como sugiere Carlo Ginzburg: “La historia no ha dejado de ser una ciencia social *sui generis*, irremediabilmente vinculada con lo concreto. Si bien el historiador no puede referirse, ni explícita ni implícitamente, a series de fenómenos comparables, su estrategia cognoscitiva, así como sus códigos expresivos, permanecen intrínsecamente individualizantes (aunque el “individuo” sea, dado el caso, un grupo social o toda una sociedad) En este sentido el historiador es como el médico, que utiliza los cuadros nosográficos para analizar la enfermedad específica de un paciente en particular. Y el conocimiento histórico, como el del médico, es indirecto, indicial y conjetural” (Ginzburg, 1999: 148).

Las llamadas ‘ciencias fácticas’ se ocupan de contingencias debido a la propia naturaleza de su objeto de estudio y esto hace necesario cierto grado de imaginación, pero ésta debe estar limitada a las reglas que implican las estructuras del pensamiento y la lógica para que el discurso adquiera el indispensable grado de cientificidad. El ser humano ha desarrollado su capacidad de pensar y el conocimiento que de ella se desprende a la par del lenguaje. Lenguaje y pensamiento son indisociables hasta el punto de que lo que puede expresarse pudo pensarse, y a la vez la facultad del uso del lenguaje permite ampliar las capacidades de pensamiento como se puede ver cuando se considera que el lenguaje humano es, si no más eficaz, más desarrollado que el de otros animales. Todo lo pensable es posible aunque no necesario, y la imaginación ayuda entonces a que el pensamiento se expanda y genere más posibilidades. Pero no son únicamente las estructuras del pensamiento las que ponen el marco al contenido que en ellas se asienta sino también las significaciones que se le atribuyen a los elementos que integran el contenido del pensamiento. Dicho de otra manera: los conceptos se ajustan a su uso histórico y cultural, pero para realizar esta acción es el analista quien debe tomar las precauciones necesarias, si quiere evitar el anacronismo.

Más allá de su aspecto semántico y metodológico, cuando se trata de analizar el tiempo pasado para generar un discurso que presente una imagen de los hechos y sus posibles relaciones en los términos de una disciplina del conocimiento como la historia o la sociología, el anacronismo puede presentarse también como un problema ideológico. El anacronismo supone, si no una intención clara de interpretar las cosas a partir de un punto de vista determinante, al menos una ingenua contemplación de los hechos históricos. Ahora, esta ingenuidad a la cual nos referimos resulta poco posible en

analistas que se dedican a estudios con carácter científico y más bien podría ser denominada ‘naturalización’, esto es: considerar las interpretaciones como evidentes desde el punto de vista de un determinado paradigma. Nadie está exento de esta condición, pero es ahí en principio donde el investigador debe concentrar sus energías si pretende evadir los condicionamientos ideológicos. Como indica Silva Olarte haciendo propias las palabras Hobsbawm: “El mal uso que la ideología suele hacer del pasado se basa más en el anacronismo que en la mentira.” (Silva Olarte, 2009: 279) con lo cual tendríamos que la carga moral que se le debe exigir a la ideología, o a quienes actúan por ella, debe estar más concentrada en el anacronismo que en la intención puntual de decir falsedades.

### **El uso de conceptos para el análisis del periodo medieval**

En el análisis del periodo medieval no es sólo el carácter de pasado lo que entra en juego, el carácter de periodo intermedio que se le atribuye a la época en cuestión presenta mayores complicaciones. Cuando se trabaja con la Edad Moderna los conceptos modernos no parecen presentar mayores dificultades, y cuando se trabaja con la Antigüedad parece bastar el hecho de suponer que sus protagonistas pensaban en otros términos; pero el periodo medieval supone - más allá del carácter oscuro que se le atribuyó hasta el siglo XIX relacionado con la subordinación de los pensadores medievales al discurso teológico - ser considerado como una bisagra temporal ya desde su propio nombre. ‘Edad media’ es un término moderno que se utiliza desde el Renacimiento para hacer referencia a un periodo histórico anterior y ya en ese caso estamos aceptando la posibilidad de usar otros términos para narrar aquel tiempo histórico. Nada impide aplicar conceptos modernos, entonces, pero hay que estar dispuestos a aceptar sus implicancias con anterioridad.

No podemos evitar que el conocimiento que generamos acerca del pasado sea sólo hipotético, pero esto no supone ningún inconveniente si se cuidan las herramientas conceptuales y especialmente, si se tiene en cuenta que lo importante es lograr un aprendizaje acerca de los valores de otras épocas. En este sentido, conocer los hechos tal cual acontecieron no es tan significativo como establecer un diálogo entre el pasado y el presente. El profundo valor de las disciplinas que se ocupan de interpretar los hechos reside en este diálogo en el que se vislumbran las experiencias y las expectativas de los seres humanos. Consideremos el concepto de ‘intelectuales’ ya que se presentará más



adelante en nuestro trabajo como una de las categorías con la que se ha clasificado a los goliardos. Cuando se lo considera en su origen se lo relaciona con el periodo de fines del siglo XIX, particularmente con uno de los sucesos que tuvieron escenario en Francia por aquella época: el denominado ‘affaire Dreyfus’. No obstante Jacques Le Goff utilizó el término para clasificar a los individuos que en la Edad Media formaron parte del naciente ámbito universitario. En su texto de 1965, Le Goff sólo se encargó de aclarar a qué denominaba ‘intelectual medieval’ sin hacer alusiones al origen del término. Por otro lado, los resultados a los que llegó con este clásico texto demuestran que es posible utilizar conceptos modernos para temas medievales siempre y cuando se verifiquen sus implicancias. Otros casos como ‘hegemonía’ resultan ser menos controvertidos y más integradores respecto a sus significaciones históricas. Esta mayor claridad implica también el hecho de que sea aceptado en un campo más vasto que el determinado por la acepción originaria: devenido del griego *hegemon*, el que marcha a la cabeza, y entrando a la Modernidad por la vía política, ‘hegemonía’ tomará mayor consistencia en su acepción gramsciana, o sea como dominación y cómo dirección de un grupo por sobre otros, y producirá términos derivados: ‘contrahegemonía’ y ‘hegemonías alternativas’. Este tipo de conceptos incluso pueden llegar a dar luz en otros casos en los que las significaciones son muy difusas como ocurre con ‘ideología’, término que supone implicancias diversas en función de su acepción iluminista, marxista, discursiva, hermenéutica, etc.

### **Condiciones particulares para la estética medieval**

Cuando se utiliza el término ‘estética medieval’ es inevitable que surjan varios asuntos relacionados con las posibilidades de enunciación y sus posteriores consecuencias; principalmente en lo relativo a los anacronismos y con las autoridades intelectuales que se habilitan a la hora de definir y clasificar, o sea, cómo se define y desde dónde. El estudio de los tiempos pasados siempre trae dificultades por el propio hecho de que es la historia el lugar del que partimos para mirar especulativamente el tiempo y los hechos, pero aún mayor es el asunto cuando se toma conciencia de que el discurso obtenido es la resultante de mirar la historia desde la historia. Reinhart Koselleck (1923-2006) se ha ocupado detenidamente de este tema llegando a la formulación de lo que se conoce como ‘historia de los conceptos’. Según esta concepción, si la historia en sí como suceso nos remite exclusivamente al pasado, la historia como narración de un suceso,

nos remite exclusivamente al presente, y sólo se refiere al pasado como una interpretación o representación de él. Ser consciente del trabajo con el pasado supone manejar niveles de temporalidad teniendo presente que el tiempo natural es el ámbito en el cual se dan los hechos y genera la misma dinámica en la cual está inserto el investigador como ser natural; pero que el investigador sea quien le da forma al tiempo histórico no supone que éste sea idéntico al primero. Como representación del tiempo natural, el tiempo histórico es una construcción en la cual se presentan elementos del primero, de una manera más o menos fiel a la realidad según el grado de rigor en el análisis de los hechos, pero siempre re- presentados. En definitiva, el discurso acerca del pasado siempre contiene un alto grado de ficción, ya que: “La pregunta por cómo fue algo realmente se puede contestar en sentido estricto solamente si se presupone que uno no formula *res factae* sino *res fictae*. Pues una vez que el pasado como tal ya no es recuperable, uno está obligado a reconocer el carácter ficticio de la realidad pasada para poder asegurar teóricamente sus declaraciones históricas” (Koselleck, 2010: 148). Nunca sabremos a ciencia cierta qué es lo que ocurrió en una época a la que no pertenecemos, aunque tampoco dejaremos de tener esa necesidad de buscar en el pasado indicios de certezas que nos guían como seres humanos: causas, consecuencias, relaciones, errores, aciertos, etc.

Retomando el problema conceptual como se venía desarrollando más arriba con el concepto de ‘edad media’ otra gran dificultad se presenta con el uso del término ‘estética’, expresión que nos remite a mediados del siglo XVII, periodo en el que se fundó la disciplina filosófica que lleva ese nombre. Se considera que la estética surge como disciplina autónoma a partir de que Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publicó la primera obra íntegramente dedicada al conocimiento estético, su *Aesthetica*.<sup>2</sup> Según Baumgarten, el conocimiento estético ocuparía un lugar intermedio entre el conocimiento claro y distinto, propio del entendimiento, y el conocimiento oscuro y confuso, propio de la sensibilidad. Esta distinción, que dio lugar a diferenciar más aún las posturas empiristas y racionalistas en filosofía, era pensada en el periodo medieval desde la concepción platónica que separaba el mundo sensible del inteligible como dos ámbitos separados en el que el primero permanecía subordinado al segundo. La estética es en sentido estricto una rama de la filosofía moderna que se ocupa de la belleza, del

---

<sup>2</sup>Mencionaremos aquí la edición que contiene una selección con prólogo, traducción y notas a cargo de Ricardo Ibarlucía: Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Estética breve*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, Colección Excursus, 2014.

arte y de los diversos conceptos vinculados a la sensibilidad abordándolos desde un paradigma bastante distinto al medieval, especialmente por estar mucho más formados desde el campo secular. Por lo tanto no encontraremos en los pensadores medievales, aunque existan conceptos semejantes a los modernos, el mismo uso o las mismas definiciones. Más aún, no encontraremos el interés por la sistematización que caracteriza a cualquier disciplina moderna. Lo que sí hallaremos es la intención de tratar la sensibilidad desde ciertos términos, definiciones y procedimientos, y aceptar esta intención ya supone aplicarle nuestra mirada moderna. La gran paradoja de los estudios sobre estética reside en que se busca analizar la sensibilidad de otras épocas, pero es imposible sentir en un contexto pasado. Tendríamos que haber estado inmersos en ese contexto para saber con precisión qué se sentía y cuáles eran las especulaciones al respecto. También es imposible pensar de la manera exacta en que se pensaba en otros tiempos, pero esto parece estar subordinado a estructuras y relaciones un poco más accesibles que aquellas obtenidas por los sentidos, lo que las hace más viables y, como parece demostrarlo la tradición intelectual occidental, más simples de transmitir. Todo esto hace que el problema de reconstrucción e interpretación sea aún más complicado que el realizado por quien busca formar representaciones de los hechos, ya que en el ámbito de lo filosófico se parte de directamente de representaciones. El juego entre los sentidos y el pensamiento es el que debe ser considerado con precaución al momento de practicar una reconstrucción del tiempo histórico. ¿Qué supone pensar la estética en el periodo medieval cuidándonos de respetar la relación entre tiempo real y tiempo histórico? Como ya se habrá notado, si usamos el término ‘estética’ en su sentido moderno caemos en la incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde, o sea, en el anacronismo. Los autores que más se dedicaron a la estética medieval, a los que nosotros acudimos como principal fuente en este trabajo, no consideraron este problema como un obstáculo infranqueable. No encontramos menciones directas al asunto en *Etudes d'esthétique médiévale* de De Bruyne, pero sí las hay en *Historia de la estética* de Tatarkiewicz y en *Arte y belleza en la estética medieval* de Umberto Eco. Dice al respecto Tatarkiewicz: “Al reunir el material, la historia de la estética no puede guiarse por criterios externos como el nombre o la disciplina científica de cuyas fuentes se sirve; ha de guiarse por los problemas y tomar en consideración todo pensamiento que se refiera a ellos y que utilice sus conceptos, aunque aparecieran bajo otros nombres y dentro de los límites de otras disciplinas. Cuando lo haya hecho, resultará que la reflexión estética comenzó más

de dos mil años antes de que se adoptara para ella un nombre especial y de que se declarase disciplina científica independiente” (Tatarkiewicz, 1989a: 12). Por su parte, Eco considera ‘teoría estética’ a todo discurso que, con algún intento sistemático, pone en juego conceptos filosóficos para ocuparse: “...de fenómenos que atañen a la belleza, al arte y las condiciones de producción y apreciación de la obra artística; a las relaciones entre el arte y otras actividades, y entre el arte y la moral; a la función del artista; a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto así como a la crítica sobre estos juicios y a las teorías y las prácticas de interpretación de textos, verbales o no, es decir, a la cuestión hermenéutica [...] mejor partir de una definición lo más sincrética y tolerante posible, y luego ver qué se encuentra” (Eco, 1997: 9). En las posturas de ambos autores puede encontrarse el eje común que sugiere habilitar vías más flexibles de interpretación. Ciertamente es que en las afirmaciones de los pensadores medievales podemos encontrar conceptos como *pulchrum* (bello) *aptum* (conveniente) *suave* (agradable) que son usados como herramientas para analizar la sensibilidad, pero estos no son aplicados dentro de un sistema teórico formalizado, por lo cual la mayor responsabilidad al clasificarlos como ‘estéticos’ es nuestra. Para estos casos es conveniente especificar el uso particular que se hace de los términos como para dar cuenta de los alcances y limitaciones evitando caer en el relativismo y la vaguedad.

El término ‘estética’ deviene del griego *aísthesis* palabra que suele traducirse como sensación o sensibilidad. En este sentido, un sentido muy primario, la estética sería una teoría de la sensibilidad en la que se intenta dar cuenta de las relaciones entre conceptos vinculados con los aspectos sensibles del ser humano tanto desde lo receptivo como de lo productivo. También resulta problemático el uso del término ‘teoría’ que en su acepción moderna se encuentra directamente asociado al conocimiento científico y supone un tipo de discurso altamente formalizado y sistemático. Hemos mencionado más arriba lo dificultoso que es encontrar una sistematización en las cuestiones relacionadas con la sensibilidad medieval y esto se debe en gran medida a que no hay en la filosofía medieval un predominio del pensamiento racionalizador, pero también a que el material sensible parece ser más difícil de organizar desde lo claro y distinto. Pretender encontrar una teoría en sentido moderno es tan poco probable como encontrar una estética del mismo tipo. Sin embargo, los estudios sobre estética medieval dan cuenta y buscan justificar los indicios de sistematización que hubo en los tiempos medios en relación con los conceptos dando lugar a lo que al menos podría considerarse una pre-estética. Aclaremos desde ahora que

no es intención de este trabajo demostrar que los goliardos serían una especie de precursores de la estética moderna ni mucho menos. Evitaremos caer en el error que Quentin Skinner denomina “mitología de la prolepsis” en su versión visionaria-anticipatoria (Skinner, 2000: 166) pero sí nos interesa ubicar a los goliardos en el campo de las apreciaciones acerca de la sensibilidad, el arte y la belleza. Si acudimos nuevamente a la terminología, encontramos que ‘teoría’ deviene del griego *theoría*, palabra que se traduce generalmente como contemplación y es desde aquí desde donde debemos partir para nuestras apreciaciones sobre la sensibilidad medieval. No en vano los pensadores medievales consideraron la necesidad de una postura contemplativa frente al objeto como actividad esencial para acercarse a la belleza. “En la Edad Media, se entendía la belleza como cualidad de los objetos que causa admiración. En la escolástica del siglo XIII, empero, surgió la idea de que si la belleza era objeto de admiración, era preciso observar al sujeto que la contemplaba, en el que ésta despertaba admiración” (Tatarkiewicz, 1989b: 303). El comentario anterior supone no sólo que los pensadores medievales comprendían la distancia entre sujeto y objeto sino también la consideración inicial de que la experiencia estética no se logra por la razón, sino por una postura abierta y más pasiva, que posiblemente sea la línea divisoria fundamental entre el campo de lo lógico y el de lo estético. Hablar de una teoría estética medieval supone referirse a los elementos conceptuales que se obtuvieron en la Edad Media a partir de la contemplación.

Los estudios sobre estética medieval están centrados en analizar los supuestos de las autoridades de la época y esto no resulta inadecuado ya que las fuentes conforman los documentos pertinentes para ser analizados, pero no puede considerarse como inocente y natural algo que fue producto de la imposición, o al menos la confrontación ideológica. La mayor parte de la población europea en el periodo medieval era iletrada y el acceso de estas personas a la escritura era algo impensable. Pero más difícil de pensar aún es la posibilidad de que una población básicamente dedicada al trabajo en el campo pudiera dedicarse a especulaciones intelectuales acerca de la belleza, el arte y los modos de sentir. El trabajo intelectual era algo exclusivo de quienes tenían el tiempo para dedicarse a ello, no era para campesinos ni para guerreros, quienes utilizaban su intelecto lo utilizaban para dirigirlo a Dios. De esta forma la especulación intelectual se mantenía asociada a la teología católica y esto conformó el ámbito autorizado para el conocimiento y la validez de sus creaciones.

Sería muy arriesgado aceptar la posibilidad de que en los ámbitos populares (subalternos) se formalizaran planteos de tipo esteticistas como los que formulaban los intelectuales, pero es viable pensar que los intelectuales no pensaban todos del mismo modo y que entre ellos existió la intención para dar cuenta de esas otras vías de pensamiento. En este sentido, los poetas goliardos fueron representantes de esa clase que siendo intelectuales en el sentido que supone el término para la Edad Media - o sea, académicos, conocedores de las artes y las letras y, necesariamente para aquella época, integrantes del clero - eligieron mantener una postura independiente.

## **La sensibilidad desde el punto de vista de la teología medieval**

En los distintos periodos históricos muchas habrán sido las maneras de pensar y de sentir, así como también los grupos e individuos que adhirieron a las diversas formas racionales y estéticas devenidas de las distintas posibilidades de percibir el mundo. Pero, por varios motivos, sólo algunas de estas maneras tuvieron más aceptación y dieron lugar al imaginario con el cual nosotros nos enfrentamos a una época pasada. Poco sabemos acerca de la Prehistoria y sin embargo podemos especular acerca de aquel momento del tiempo natural, dando lugar a conclusiones quizás muy arriesgadas pero a fin de cuentas posibles. Más viables parecen las conclusiones a las que llegamos acudiendo a periodos en los cuales las fuentes son más numerosas, aunque éstas tampoco nos dejen certezas absolutas acerca de las mentalidades y representaciones de esa época.

Las maneras de pensar parecen quedar más solidificadas en las fuentes escritas que las de sentir, y es también desde las primeras el punto del que partimos para interpretar a las segundas haciendo que unas y otras estén entrelazadas. Ya hemos mencionado en la introducción la dificultad mayor que supone el trabajo de reconstruir la manera de sentir de una época y sus representaciones, a partir de aquí intentaremos aclarar cuáles son los puntos sólidos desde los que se realiza el trabajo de reconstrucción y dar cuenta de cómo fue el contexto filosófico sobre el que se inscribió la poética de los goliardos. Si hay algo certero es el hecho de que las fuentes son vestigios de lo que ha podido sostenerse en el tiempo con el esfuerzo de la voluntad humana para sobrepasar las adversidades destructivas y los desvaríos del azar. Determinados conceptos resultan representativos de un periodo particular por la fuerza que contienen como ideas o porque representan el resultado de la fuerza de voluntad de quienes trabajaron para hacerlos perdurar resistiendo, y a veces ocultando, la presencia de ideas distintas. En esos conceptos que han alcanzado el tiempo presente es donde podemos buscar cuáles fueron los rasgos ideológicos de la corriente hegemónica en un periodo histórico y, por formar parte de un testimonio acerca del poder y de la tendencia

dominante, encontrar indicios de otros conceptos que pueden haber sido parte de las corrientes subalternas. Del análisis del periodo medieval, centrado en la búsqueda de una autoridad que sirviera como justificación del mundo, podemos encontrar que la hegemonía no se afirmó únicamente en la violencia física ni afectó sólo a las maneras de pensar, fue más bien la adhesión a la tradición lo que sostuvo la tendencia hegemónica y sus efectos afectaron principalmente a los modos de sentir.

## **Tradición y autoridad**

En gran medida las bases para la teoría de la sensibilidad teológica de la Edad Media ya habían sido postuladas en la Antigüedad Clásica y el cristianismo les dio una estructura para contener y llevar a la práctica un conjunto de ideas filosóficas de corte intelectualista. La división entre mundo sensible y mundo inteligible, clave del platonismo, encontraría en el periodo medieval un vasto terreno de aplicación e imposición de valores morales y estéticos. Esta situación llevaría a emparentar lo bello con lo bueno y a la subordinación de los valores estéticos a los valores morales.

El eje central es la sobrevaloración del mundo inteligible. El análisis de la fijación que tuvo la estética teológica con este ámbito resulta especialmente importante para nuestro caso ya que nos permite establecer un correlato a partir de la comparación con lo sensible y lo terrenal. Ahora, no es el intelectualismo platónico la única fuente para las ideas estéticas medievales, sino más bien, su punto de convergencia. En su trabajo pionero sobre estética medieval, De Bruyne considera que junto con los filósofos también actuaron otras fuentes, a saber: la *Biblia*, los manuales técnicos (esto es, los textos que se ocuparon de postular los parámetros de la poética y la praxis artísticas) y los Padres de la Iglesia (v. De Bruyne, 1998: 375-428). Desde sus orígenes el ámbito inteligible garantiza su supremacía a partir de ser el dominio del Bien. Para la filosofía platónica es primordial la dependencia absoluta que todo lo existente tiene con la idea del Bien, ya que ésta es fundamento ontológico, porque hace que las otras ideas sean; gnoseológico, porque permite conocer a las otras ideas; y teleológico, ya que es el objetivo al que se dirigen todas las ideas. Pero esta dependencia está apoyada principalmente en la separación entre dos ámbitos de la realidad, el de las Ideas<sup>3</sup> y el de

---

<sup>3</sup> La palabra `idea' proviene del griego *eídos* que significa: ver. La idea sería `lo visto' y, a diferencia de lo que ocurre con el uso moderno del término, la idea no refiere a algo psíquico sino a algo



los entes sensibles; y en la jerarquía que subordina el segundo con el primero. Los entes sensibles son copia de las Ideas y representan modos de ser totalmente distintos a éstas, porque mientras que las ideas son eternas e inmutables los entes sensibles son perecederos y están en constante cambio.

Se percibe fácilmente que en este sistema el mundo sensible y todo lo que de él pueda salir está plagado de relativismo e incertidumbre, salvo que pueda descifrarse el código que sugiere la relación de participación con las Ideas, pero en este código es donde rige la imitación y la necesaria gradación. El relativismo y la incertidumbre denotan imperfección, si lo que se busca es conocimiento estable, y esta imperfección se debe a que el mundo sensible es considerado imperfecto por ser imitación del mundo inteligible. Es aquí donde mimesis e imperfección parecen haberse fusionado, pero lo más grave parece ser que también aquí se fusionaron lo sensible y la imperfección como cosas negativas y rechazables.

Las artes pictóricas, como producción sobre la base del mundo sensible, quedaron inscriptas en este sistema consideradas desde su función mimética y recibiendo el lugar más bajo en gradación en la medida en que más imitaran a los entes sensibles.<sup>4</sup> Así el arte figurativo ocupó un lugar bajísimo en jerarquía ya que sus productos eran imitaciones en segundo grado por representar a los entes sensibles. Sin embargo la condena al arte del platonismo no es absoluta. Si bien es cierto que la baja gradación es pensada como negativa ya que supone menor perfección y que esto lleva a considerar que la teoría platónica descarta al arte como forma de conocimiento, hay que tener en cuenta también el impulso que la teoría en cuestión le aplica al pensamiento estético y a la mimesis en particular. Eric Auerbach contempló esta situación, en contra del pensamiento habitual del platonismo como enemigo acérrimo de la mimesis y las artes figurativas, y revalorizó las enseñanzas de Platón al respecto ya que, al reclamar la necesidad de que el artista se aparte de los objetos sensibles para dirigirse a la Idea que les da forma, la mimesis habría entrado en un proceso de espiritualización extrema. En este sentido, y por lo que Auerbach aprecia en los *Diálogos*, puede afirmarse que Platón: “Entendió el arte de la mimesis de manera más profunda y la ejercitó también

---

metafísicamente real. El término ‘Idea’ suele utilizarse comúnmente como el nombre que la filosofía platónica asigna a los entes inteligibles.

<sup>4</sup> En la Grecia antigua no existía una palabra especial para designar al arte. El pintor, el músico o el escultor eran *technítes*, artífices, al igual que un carpintero o un herrero, y sus quehaceres se agrupaban sin distinción bajo el término *téchne*. El correspondiente latino del griego *téchne* es *ars* término que designa a cualquier habilidad productiva que suponga una destreza tanto manual como mental y también posee una vasta significación. De este último término deriva la palabra ‘arte’.

con mayor perfección que cualquier otro griego de su época, y su influencia poética es, junto a la homérica, la más elevada de la Antigüedad” (Auerbach, 2008:16).

Con la poesía el platonismo tomó una posición menos condenatoria, aunque igual de discriminadora. Por una parte habría un tipo de poesía apoyada en la inspiración, por medio de la cual los dioses comunican la verdad a los hombres desde el mundo superior; pero por otra parte, otra poesía de tipo mimética y ontológicamente degradada también daría lugar a productos artísticos que alejarían de la verdad, razón por la cual este tipo de poesía debería ser evitada. Se trataría entonces de darle mayor importancia a un tipo de poesía y evitar aquella que apoyándose en la mimesis, al menos como procedimiento aplicable al mundo sensible, deriva en el ámbito de la falsedad, de la ignorancia y, por la vía del intelectualismo moral, al Mal.

En el caso de la música el problema no fue muy distinto a las otras artes, no obstante avanzada la Edad Media, será revalorizada hasta incluso tomar el puesto central entre ellas. Es en el caso de la música donde se presentarán los elementos centrales que explicaran la importancia del mundo inteligible y la consecuente subordinación del mundo sensible a éste como traspaso de las ideas pitagóricas al pensamiento platónico. En la concepción pitagórica del cosmos hay dos elementos centrales, el Número y lo que se conoce como ‘música de las esferas’, ambos aspectos del ámbito que posteriormente Platón relacionará con el mundo inteligible. El primero de los elementos constituye en esta doctrina una noción muy cercana a lo que los filósofos hilezoístas consideraban el *arkhé*, o sea, el principio del que todo brota, ya que el Número fue considerado por los pitagóricos como el origen ontológico de todo lo real y también modelo del mundo sensible. La justificación de esta doctrina era mística y esotérica no sólo por el hecho de que daba a los números propiedades de creación ontológica sino también porque postulaba que el conocimiento de los números y sus reglas otorgaba la posibilidad de manejar fuerzas e influir sobre la naturaleza razón por la cual este conocimiento debía ser cuidado por el grupo selecto que lo poseía; pero ante todo la supremacía de los números suponía la subordinación del mundo sensible a entes a los cuales sólo podía accederse por la razón. El segundo de los elementos acentuaba aún más esta concepción mística basada en un principio generador inteligible, a la vez que creaba una explicación matemática para la música que ganaría fuerza con el tiempo y lograría la supremacía teórica en los albores de la Edad Media. Música de las esferas era la generada por los astros con su movimiento constante y respondiendo a un orden dado por la armonía divina, y aunque inaudible, podía percibirse buscando las

proporciones otorgadas por el Número.<sup>5</sup> La música terrenal era una representación de la música de las esferas y se generaba a partir de las mismas reglas, por lo tanto el ser humano podía comprender a la primera a partir de la segunda, e incluso podía comprender el cosmos en su totalidad ya que éste se regía por la armonía divina. Pero, si bien se tomaba esto como principio el platonismo comenzaría a considerar que cierta música no respetaba su condición y, es más, que parecía boicotear sus principios cósmicos. Esto encontraría su justificación unido a la llamada 'teoría del *ethos*' en la cual los distintos tipos de música podían ser agrupados básicamente en dos grupos, contrarios y complementarios en un principio, pero más tarde, habiendo sido esta teoría filtrada por el platonismo, opuestos y antitéticos. Varias regiones de la Grecia clásica creaban un tipo de música característica y habían logrado una identidad propia fundamentalmente a partir de organizar los sonidos en sistemas que se conocen como 'modos griegos'. Así la particularidad de la música de los jonios se distinguía de otras en el sentido estrictamente musical porque se apoyaban en un modo propio de organizar los sonidos. En el plano sensible la sonoridad de la música de una región era distinta a la de otra, el carácter de la música jonia era distinto al de los frigios y el de la música de estos al de los lidios debido a que el carácter de los distintos pueblos era particular. Ahora más allá de que el carácter de un determinado grupo podía encontrarse en su forma de hacer música, la 'teoría del *ethos*' supone que la música tiene el poder de influir en el carácter de los individuos del mismo modo en que podía hacerlo la música de Orfeo según contaba el mito, y es aquí donde Platón encuentra la función formativa en el sentido pedagógico, así como también en el sentido moral. Si la música puede influir en el carácter, entonces debe ser usada con cuidado ya que el ser humano, susceptible por naturaleza a ser influenciado a través de los sentidos, puede ser educado moralmente y así la música puede ser determinante en la posterior realización de conductas buenas o malas. En definitiva, cierta música es buena así como también el modo en el que está creada, y otra debe ser rechazada y evitada ya que está compuesta sobre bases negativas, pero toda música es un vehículo de poder ya que modela el carácter influyendo en el nivel más delicado y desde este punto de vista más susceptible, o sea, la sensibilidad.

¿Ahora, de dónde vendría ese poder de características divinas que tan fuertemente se manifiesta a través de la música y que condiciona a la sensibilidad a ser

---

<sup>5</sup> Armonía no debe entenderse aquí como teoría musical acerca de los acordes y relaciones interválicas, sino en un sentido primario, como el grado de orden que presenta un conjunto de elementos.

el aspecto más influenciado del ser humano? Principalmente, de la dialéctica entre dos espíritus contrarios y complementarios: el espíritu apolíneo y el espíritu dionisiaco. Este tema fue tratado en profundidad hacia fines del siglo XIX por el filósofo Friedrich Nietzsche quien en su trabajo de juventud *El origen de la tragedia* considera al arte como resultado entre las dos tendencias: lo apolíneo, ligado al sueño, la belleza, la calma y la medida; y lo dionisiaco, ligado a la embriaguez, la discordancia, el sufrimiento y la desmesura. La relación entre las dos tendencias pueden generar distintas formas de arte según se superponga lo apolíneo sobre lo dionisiaco o al revés, pero la forma ideal de arte es para el filósofo aquella que sabe combinar perfectamente ambos impulsos. Generalizando estas ideas en función de cómo se presentan en la mitología griega, Apolo representa el Sol, la luz, la verdad y muchas otras cosas más, pero fundamentalmente representa lo claro, lo concreto; en cambio, Dioniso representa la vegetación, la embriaguez, lo confuso, oscuro y abstracto. Ambos espíritus son contrarios y tienen una influencia sobre los seres humanos como cualquier otro dios. Ahora, desde el punto de vista propiamente estético la sensibilidad puede estar orientada hacia alguno de estos dos espíritus, así como también las obras de arte pueden estarlo, dando lugar a un arte apolíneo y uno dionisiaco con lo cual los conceptos de filosofía del arte comenzarán a ser pensados desde aquí. Por otra parte, desde el punto de vista moral el carácter también estará asociado con uno de estos dos espíritus y existiendo un arte apolíneo y uno dionisiaco puede educarse a los seres humanos en estas dos vertientes. Dice Nietzsche al respecto: “Apolo como divinidad ética exige de los suyos la medida, y para poderla conservar, el conocimiento de sí mismo. Y así a la exigencia estética de la belleza necesaria viene a sumarse la disciplina de estos preceptos: <<¡Conócete a ti mismo!>> y <<¡ No vayas demasiado lejos!>>, mientras que el descuido y la exageración son los demonios hostiles de la esfera apolínea, y en este sentido pertenecen en propiedad a la esfera preapolínea, es decir al mundo bárbaro” (Nietzsche, 1964: 37).

La tendencia que se irá imponiendo a largo plazo otorgará al espíritu apolíneo primacía desde el punto de vista poético y desde lo estético, y desde aquí también será definido el que probablemente sea el concepto estético fundamental del mundo antiguo: la belleza. Pero por sobre todo se irá excluyendo todo arte que sea considerado con características dionisiacas al ámbito de lo negativo, tanto desde el punto de vista estético como desde lo ético. El ideal estético estará representado por la idea de belleza y ésta se

encontrará emparentada con el bien y lo bueno con lo cual se subordinará la *aísthesis* al plano ético bajo el concepto de *Kalokagathía*.<sup>6</sup>

### **El neoplatonismo y la importancia de la luz, la claridad y el resplandor**

El pensamiento pitagórico-platónico dio los ejes para las ideas cuantitativas y proporcionales de la sensibilidad justificadas desde la matemática y a la vez destacó los aspectos morales y pedagógicos de las producciones artísticas; por su parte el pensamiento neoplatónico acentuará más lo que ya había de misticismo en el pitagorismo recurriendo principalmente a la idea de luz. Sin embargo, el vínculo entre luz y proporción no se estableció hasta muy avanzada la Edad Media, ya que un comienzo el neoplatonismo opuso ambas ideas siguiendo lo pensado por Plotino, su fundador, como un intento de especializar las categorías aplicables a la sensibilidad. Será San Basilio de Cesarea (ca. 330-379) quien hará surgir la inquietud por unir la luz a la proporción, pero en los inicios del neoplatonismo Plotino (ca. 205-270) consideraba que la estética matemática de la proporción, en la cual prima la medida entre las partes, no podía ir a la par de una concepción en la que un fenómeno simple, la luz, determina las cualidades estéticas de algo. ‘Simple’ debe entenderse como único, homogéneo, completo, y debe diferenciarse de lo que tiene partes, es heterogéneo y múltiple y por estas cualidades, es considerado desde la medida y la proporción. En este sentido, la luz como fenómeno simple genera todo o, además, lo que es múltiple. Más allá de lo específico, el interés que Plotino generó en la Edad Media puede ser explicado por las características centrales de su sistema establecido en torno a lo lumínico, la claridad y el resplandor como propiedades del origen de lo estético. La luz no era sólo un fenómeno importantísimo desde su aspecto sagrado, también era un fenómeno de incalculable valor desde lo natural en un tiempo histórico en el cual las posibilidades de producir luz artificial eran pocas. La emanación de la luz natural sobre los objetos sensibles era garantía del valor de la luz divina que se irradiaba sobre el mundo.

La primera característica del sistema filosófico de Plotino se encuentra en que el filósofo fundamentaba sus ideas sobre un único elemento, el Uno Absoluto, dando lugar a una concepción monista sobre la cual luego el cristianismo pudo anclar sus principios religiosos. La belleza sería aquí una propiedad del Uno Absoluto, de algo supremo que

---

<sup>6</sup> *Kalokagathía* es el concepto griego que hace coincidir lo bello (*kalós*) con lo bueno (*agathós*).

se encuentra más allá del mundo sensible. Una segunda característica se presenta en el hecho de que las ideas de Plotino apuntan a lo trascendente alejando el punto de vista de lo sensible y llevándolo a lo inteligible. Básicamente se trata de una reinterpretación del sistema ideado por Platón incluso en el hecho de que lo bello irá unido al bien, lo Uno Absoluto, pero con un retorno hacia el misticismo, especialmente porque lo bello quedará identificado con el espíritu originando el carácter religioso que tomará más adelante. Pero quizás la característica más importante del sistema sea la tercera, porque en ella se explica cómo se establece la relación entre lo sensible y lo absoluto inteligible. Lo Uno tiende a expandir su propio ser que irradia como una fuente de luz y, siendo la belleza una de sus propiedades, ésta emana desde el mundo inteligible hacia lo sensible, por lo cual la luz y la emanación serían el fenómeno que explica cómo se da el proceso de participación. Esta idea de emanación explica desde el punto de vista filosófico un antiguo reclamo a la filosofía platónica llevado a cabo por la filosofía aristotélica, esto es, cómo se da la relación de participación, y abre una veta para considerar la relación entre lo uno y lo múltiple. Sin embargo, aquí hay que hacer una salvedad importante con respecto a la influencia que tendrá esta concepción en el cristianismo, especialmente en lo que concierne a la creación, ya que el aspecto del pensamiento neoplatónico que estamos describiendo, conocido como emanatismo, supone que lo producido surge del autodespliegue del primer principio como proceso necesario e inevitable, mientras que en la concepción judeocristiana supone que Dios crea de la nada y voluntariamente. Esto permite dar cuenta del modo de actuar que la teología medieval tendrá para con respecto a la tradición, readaptando en todos los casos los discursos autorizados a las ideas cristianas.

Esto con respecto a cómo se produce la belleza, pero la importancia de Plotino también reside en el hecho de haber explicado los modos de recepción de la misma, o más bien, la dinámica entre la belleza y el contemplador. Las imágenes pueden ser contempladas con los ojos del cuerpo o con los 'ojos interiores'. Ambas formas son admisibles en la percepción humana aunque cada una de ellas nos lleva por vías distintas. La primera permite que accedamos visualmente a los objetos sensibles, generando imágenes y posibilitando cierto grado de autoconciencia del contemplador como sujeto; pero sólo la contemplación con los 'ojos interiores' es capaz de abstraernos totalmente, ubicándonos en el lugar de objeto contemplador para que

habilitar la verdadera función de la imagen, o sea, la revelación de un reflejo de lo inteligible.<sup>7</sup>

Habrà que pasar por otros sistemas de pensamiento, pero a largo plazo la teología medieval descubrirà que el sistema de Plotino apuntaba igual que la doctrina cristiana a lo trascendente y a lo religioso, adoptando la espiritualización de lo bello y propiciando los elementos para una estética inteligible en la que la belleza sensible irà perdiendo su valor directo y adquiriendo un valor indirecto que la ubicarà como medio religioso. Llegando al siglo XII esta línea estética espiritualista desembocarà en filosofía ascética, mística y evangélica de la que San Bernardo y los cistercienses seràn sus mayores representantes.

### **Planteos acerca de la sensibilidad alrededor de la unidad, el orden y la medida**

La principal preocupación del cristianismo medieval fue la unidad. El caso más paradigmático de esta preocupación fue la conformación del Imperio Carolingio en el siglo VIII y el vínculo entre los reyes y el Papado que constituyó el eje de esta unificación. La conformación del Sacro Imperio Romano Germánico significó la unificación militar buscada desde la caída del Imperio Romano de Occidente y tuvo como consecuencias progresos tan importantes en el ámbito de la cultura en general hasta tal punto que los historiadores modernos han aceptado denominar a este período ‘renacimiento carolingio’.<sup>8</sup> Los cambios que se produjeron de allí en más desde lo filosófico y poético se dieron como resultado de esfuerzos intelectuales anteriores que tuvieron como objetivo aceptar el legado de la tradición clásica como herencia para dar comprensión a la realidad que estaba viviendo el mundo en los primeros años del cristianismo. Los teólogos cristianos que vivieron entre los siglos IV y VIII se ocuparon de enmarcar las ideas cristianas dentro de la autoridad de la tradición clásica y a la vez depuraron a esta última de los elementos considerados negativos y denominados ‘paganos’, ‘profanos’ o ‘heréticos’. Con el paso del tiempo, las ideas logradas por esta vía conciliadora irían entrando nuevamente en contradicción llevando al conflicto entre fe y razón y los consecuentes intentos de conciliación y unificación que ocuparían

---

<sup>7</sup> Para un análisis completo de la función de la contemplación en Plotino puede verse el estudio realizado por André Grabar en 1945: “Plotin et les origines de l’esthétique médiévale”, *Les origines de l’esthétique médiévale*, Paris, Mácula, 1992.

<sup>8</sup> La denominación fue acuñada por el filólogo e historiador Jean Jacques Ampère en 1832.

especialmente a los escolásticos. La poética de los goliardos tendrá lugar en este contexto filosófico y dentro del contexto poético determinado por la estética gregoriana.

En relación con las incipientes ideas estéticas un concepto, la belleza, ira superponiéndose por sobre los demás preservando algunas de sus características apolíneas clásicas y perdiendo aquéllas consideradas negativas. *Lo uno, lo bello, lo bueno y lo verdadero* serán considerados por los pensadores medievales como los cuatro trascendentales, atributos del Ser y, por analogía, de Dios.

En la poética musical del cristianismo representada especialmente por el canto gregoriano podemos encontrar un ejemplo de la tendencia a la unificación y anulación de la diversidad y heterogeneidad que se creó a la par de las ideas filosóficas de los teólogos. La unificación de la liturgia se llevó a cabo dentro del mismo proceso de organización política general y dio a la Iglesia Católica un discurso homogéneo con el cual apuntar a la sensibilidad de los fieles así como también de los que no lo eran.

### **Ideas teológicas acerca de la sensibilidad**

San Agustín de Hipona (Aurelius Augustinus /354-430) sirvió de nexo entre dos periodos y transmitió las ideas filosóficas de la Antigüedad al naciente contexto medieval. Gracias a él el cristianismo logró la unicidad teórica que el pasado anterior había encontrado en el platonismo y sus sucesores, y depuró a la tradición clásica de los elementos paganos que la contaminaban. En términos generales, aquí encontramos el primer esfuerzo importante de armonizar fe y razón, religión y filosofía, y con esto el inicio de lo que se conoce como ‘filosofía cristiana’. El contexto en el que vivió este pensador, marcado por la decadencia y caída del Imperio Romano de Occidente, sin duda fue propicio para generar un rechazo profundo al paganismo y para atribuir las consecuencias que allí se desarrollaron como derivaciones necesarias de todo el pensamiento pagano. Heterogeneidad, decadencia y extinción se presentarían, de ahí en más y por muchos siglos, como una sucesión inevitable de relaciones que debía ser eliminada desde su origen. Por otra parte, la vida de Agustín servía como testimonio y justificación de esta fatal concatenación, ya que su pasado marcado por el dualismo maniqueo le daba conocimiento de causa, y la renuncia de este pasado así como su posterior conversión al cristianismo, iluminaban las vías a seguir.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Hasta su conversión al cristianismo en el año 385, Agustín adhirió al maniqueísmo, religión universalista fundada por el sabio persa Mani (ca.215-276). Entre sus principios básicos, el maniqueísmo



En la obra de san Agustín el punto de vista estético quedará subordinado al ético, y éste a su vez, se subordinará al pedagógico y al religioso. Esto prosigue las vías planteadas por Platón y explicita la vía teleológica hacia Dios, que a fin de cuentas, quedará identificado con el Bien. Para san Agustín el pensamiento es la única certeza de nosotros mismos, y ya que el mundo sensible es caótico debemos orientar el intelecto hasta llegar a lo inteligible, si queremos acercarnos a la idea de belleza. El proceso que ponía en relación la belleza con la matemática comienza a adquirir una explicación más precisa en la cual los entes matemáticos, los objetos sensibles y las cualidades perceptivas se conectan entre sí. las cosas bellas son aquellas en las que sus partes se parecen unas a las otras generando armonía, dicho de otro modo, la belleza consiste en armonía y ésta está dada por la adecuada proporción. Los números (como entes de medida/*mensura*, proporción/*proportio* y orden/*ordo*) garantizan la organicidad y unidad de las cosas y son también camino para acceder a la belleza.

Como para san Agustín el número involucra armonía, belleza y plenitud la música cumplirá un papel central <sup>10</sup>entre las actividades artísticas y el oído un papel central entre los sentidos. Ahora, ya que los números son entes ideales, se manifiestan a través de algún fenómeno sensible, que es percibido por los seres humanos en lo que se denomina ‘ritmo’. Éste es el elemento en el que se verifica la visión matemática del mundo y las relaciones subsecuentes. San Agustín entendió el ritmo como un fenómeno amplio del cual su manifestación en el aspecto musical es solo su forma sonora. El ritmo está en todo o, mejor dicho, a todo puede encontrársele un ritmo en función de las medidas y distancias que presenten las partes ya que, trátese de una sucesión de sonidos o de la disposición de elementos en una estructura arquitectónica la percepción tiende a organizar el mundo a partir de relaciones regulares o irregulares dando prueba del poder que tienen los números. Así, el ritmo puede percibirse en la disposición de los elementos en la naturaleza, en el ciclo de un organismo, en los fenómenos, en las actividades humanas, en la memoria, etc. y a partir de él pueden reconocerse las cosas bellas y lo bello/*pulchrum*. En este sentido, la belleza debe entenderse como algo, por un lado, inherente a algunos objetos sensibles, pero por otra parte su captación requiere necesariamente de la participación de los sujetos y la puesta en práctica de sus facultades intelectuales, con lo cual, se mantiene la idea acerca de lo bello como una

---

plantea que existen dos principios opuestos e irreductibles, el bien y el mal, la luz y las tinieblas; y en este sentido, su postura es dualista y se contrapone al ideal cristiano de unicidad en el que sólo existe un dios.

<sup>10</sup> También agrega en *De Musica* a la poesía y a la danza.

cualidad inherente a los objetos, pero se le agrega un elemento novedoso en lo que respecta a la actividad perceptiva dando inicio a una concepción en la cual la experiencia estética es producto de la dinámica entre sujeto y objeto.

La belleza puede encontrarse en todo, aunque especialmente esté en los objetos bellos, pero existe por sobre esta multiplicidad una idea de belleza suprema que, siguiendo los preceptos del platonismo, es completamente asensible e influye por sobre cada cosa bella, otorgándole sentido y fin. La belleza sensible no sería sino un medio para alcanzar la belleza suprema inteligible que es Dios. De esta manera, la belleza sensibles sólo es un medio y depende tanto de los objetos bellos como de la predisposición de quién la capta, aunque sin embargo, la responsabilidad es meramente del sujeto, ya que es él quien debe sintonizar sus facultades perceptivas para la captación que puede ser llevada tanto a lo sensual como a lo intelectual.

En su evaluación jerárquica de las artes, que sigue los cánones antiguos, las artes que se apoyan en el número ocupan el lugar más alto por encima de las artes que imitan la realidad sensible.<sup>11</sup> Así la música y la arquitectura tienen el lugar privilegiado estando por sobre las artes miméticas como la pintura y la escultura. Sin embargo, Agustín se preocupa por los efectos que pueden producir las artes más elevadas que no están a salvo de ser una influencia negativa en el espíritu humano. El problema central consiste en que la música es a veces fuente de placer sensual y el placer sensual obnubila al ser humano en su búsqueda del conocimiento, pero ante todo, el asunto es que para san Agustín la música debe lograr llegar a ser una ciencia.<sup>12</sup> Quienes conocen cómo utilizar un instrumento musical sin conocer el trasfondo teórico de la actividad pueden dedicarse al aspecto artístico pero se alejan de la ‘verdadera música’, o sea, aquella que es ciencia. Ahora, el número se halla en conexión con el alma y el orden de la misma se apoya también en las leyes numéricas con lo cual la música cumple una función fundamental en la educación del alma y, ya que las obras deben ser manifestaciones sensibles de lo bello, el arte debe estar regido por los números. Si bien es cierto que

---

<sup>11</sup> Téngase presente lo que hemos explicado anteriormente con respecto a los conceptos de *téchne/ars*. A medida que la concepción intelectualista se vaya afianzando, la clasificación estándar para las *ars* será: *ars* liberales, propias del hombre libre y basadas en la palabra, y *ars* mecánicas o serviles, basadas en el trabajo manual. Quienes se dedican a las artes liberales (gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música) o a las artes mecánicas serán considerados indistintamente artesanos /*artifex* y su labor no consistirá en la creación/*creatio*. Dios es el único creador, el *artifex* es sólo un intérprete.

<sup>12</sup> *Scientia bene modulandi* (o sea, ciencia de medir bien) según su clásica definición en *De Musica*. ‘Medir bien’ significa respetar las proporciones a tiempos intervalos conforme a las leyes del número.

nuestra concepción del arte se apoya en supuestos más amplios que la concepción clásica y medieval, los argumentos de Agustín demuestran que su preocupación se funda más sobre lo que es ‘buena música’ y lo que es ‘mala música’ que en aceptar la división entre una música teórica fundada en el intelecto y una práctica musical fundada en el trabajo manual. Las cargas valorativas negativas se orientan aquí también al aspecto dionisiaco de las artes tanto como al trabajo manual (o corporal en general) que supone la ejecución musical. Según esta perspectiva arte, ciencia y poética se encuentran en conflicto ético.

Hasta aquí tenemos, entonces, que la música es arte pero también puede ser ciencia, si va acompañada del conocimiento del número, sin embargo no es necesario conocer la técnica y la teoría a la vez, por el contrario puede existir la música como arte y la música como ciencia, o ambas cosas. La primera es inferior, ya que sólo apunta a lo sensible cuando lo importante es acercarse a lo inteligible, recinto de la belleza divina: Dios. El reconocimiento de la belleza sensible acerca a la belleza inteligible siempre y cuando la primera sea un medio y no un fin en sí mismo, para lo cual el alma debe educarse apartándose de la sensibilidad y especialmente de los placeres y dirigiéndose a los aspectos relacionados con la comprensión del ritmo en su aspecto matemático, que también supone un placer pero de tipo intelectual. Dicho de forma simple, las impresiones son negativas, si no son analizadas y evaluadas por el intelecto hasta el extremo de que lo recomendable es la ascesis para evitar cualquier contaminación de los sentidos.

En resumidas cuentas, la concepción de san Agustín acerca de lo estético lleva a resaltar las actividades vinculadas con las capacidades intelectuales por sobre las actividades sensibles que no tienen el suficiente grado de trabajo intelectual, y relegar a estas últimas a un campo inferior vinculado con el mero sensualismo. La ascesis será la mejor vía para evitar el peligro de los sentidos y también para que se desarrollen las capacidades intelectuales. Las artes que se ocupen de lo sensible recurriendo a la mimesis seguirán siendo inferiores a aquellas que se dirijan al mundo inteligible.

No es que la música haya sido poco importante en otros ámbitos de la cultura medieval ni que la Iglesia católica se haya preocupado sólo de ella entre las actividades artísticas. Por el contrario, junto con la danza y el teatro, la música tuvo un desarrollo amplio en el sector popular de la mano de los denominados ‘juglares’, artistas ambulantes que se dedicaban a entretener a partir de actividades mixtas. Muy pocos registros quedan acerca de los juglares y sus actividades, ya que el interés de

preservación en este caso no era lo más importante e incluso era difícil de concretar entre gente que no estaba formada en un alto nivel intelectual, y si bien en los primeros tiempos no había un rechazo absoluto por parte de la intelectualidad eclesiástica por las actividades juglarescas, la tradición y transmisión oral predominaron incluso mucho tiempo después de que se elaborara una notación musical.

El ámbito cortesano también demostró un interés mayor por la música en relación con las otras artes. El movimiento trovadoresco, y más tarde sus sucesores los troveros, se dedicaron a la composición de obras musicales con textos poéticos en lenguas vernáculas en las que desarrollaron temáticas de distinto carácter al de las tratadas en la música eclesiástica. Si bien los trovadores realizaban su arte en gran parte sobre la base del conocimiento que les proporcionaba la música eclesiástica, sus obras estaban hechas para ser difundidas y los juglares fueron sus principales colaboradores en esta tarea. La música cortesana logró establecer un nexo entre la música litúrgica y la corriente popular de los juglares también desde el aspecto temático y a partir del llamado *amour courtois* en el que se desarrollaron temáticas más cercanas a lo mundano que a lo sagrado pero sin alejarse demasiado del mensaje cristiano. Las posibilidades de desarrollo de las artes musicales eran amplias y la preocupación de los teóricos de la Iglesia Católica para que la música fuera orientada a la representación de las ideas estéticas ligadas al mundo inteligible no era vana. Artes como la pintura y la escultura, meramente figurativas en aquellos tiempos, servían para reproducir la apariencia de lo inteligible y para cumplir la función pedagógica de llevar este mensaje a la mayoría iletrada que necesitaba de las imágenes para acceder al mensaje cristiano, en cambio la captación y comprensión de los sonidos musicales suponía un trabajo intelectual que sólo podían llevar a cabo aquellos que estaban preparados y formados. La música fue también un vehículo importante para la poesía goliárdica, como se verá más adelante. En lo que sigue nos ocuparemos de explicar cuál fue el desarrollo que llevó la teoría musical para lograr un lugar hegemónico.

Anicius Manlius Severinus Boëthius (ca. 480-524) fue el encargado de retomar los planteos estéticos de tipo platónico - pitagórico luego de haber sido filtrados por las ideas cristianas. Partiendo de la doctrina ética de la música propuesta por Platón, Boecio consideró que la música se captaba en forma sensible por el ser humano en tanto que animal, pero al ser la música ciencia lo que debe reforzarse para percibir la esencia es su aspecto racional razón por la cual el ser humano tiene la obligación moral de orientar su intelecto a la comprensión de cómo funciona la música, o sea, al conocimiento de las

proporciones que se dan en las relaciones de unos sonidos con otros. Nuevamente la superioridad de la razón sobre los sentidos en materia estética se hace presente, aunque a diferencia de lo que ocurría con san Agustín, Boecio no justificó la primacía por motivaciones de carácter religioso y cristiano. En este sentido es un digno heredero del pensamiento clásico pagano. Sin embargo el argumento central de sus planteos deriva en la misma concepción místico - moralista del cristianismo que evita en gran medida todo aspecto empírico. Nuevamente uno de los sentidos, el oído, saldrá airoso por ser más afín a lo musical. La música mundana es superior entre las artes por tener características de ciencia vinculada con la música de las esferas y el Número en sí. Desde su aspecto sensitivo se la conoce por medio del oído y el oído humano es también el que puede captarla desde su aspecto racional. Entonces, no sólo subordina lo sensible al plano inteligible y moral también reafirma la superioridad de la música entre las artes.

Hemos presentado a grandes rasgos el contexto teórico que sirvió de fundamento para la poética teológica medieval. Teniendo en cuenta sus características y las consecuencias que tuvo en el desarrollo teórico posterior podría explicarse esta concepción como un intento de establecer el concepto de belleza como principal elemento para referirse a la sensibilidad, y en segundo lugar como derivados del anterior otras tres ideas principales: *integritas*, *claritas* y *proportio*. A pesar de la división platónica entre mundo sensible y mundo inteligible, los teólogos medievales consideraban que todo en el universo era *Imago Dei*, imagen de Dios, y que por lo tanto la belleza estaba en todo (*pankalía*) y no era sólo una reminiscencia. Lo bello era *splendor dei* y el *artifex* debía descubrir en la realidad los vestigios de lo divino. La *integritas* suponía unidad, perfección y homogeneidad otorgando a lo heterogéneo e imperfecto el valor negativo. La *claritas*, asociada con la luz el color y el resplandor de ambos, estableció una polarización con lo oscuro y confuso. Por su parte la *proportio* resaltaba la medida y el orden oponiéndose a lo desordenado y lo desmedido.

Los rasgos que hemos trabajado tuvieron, y aún lo tienen, su representación poética más consagrada en el canto gregoriano del que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

## La poética teológica del canto gregoriano

El canto gregoriano es el ejemplo más notable de producción poética creada a partir de la concepción de la sensibilidad postulada por la teología medieval. Pero además es el ejemplo más acabado de hegemonía de la Iglesia Católica en la producción artística. Por estas razones podemos dar cuenta en el canto gregoriano de cómo los condicionantes de la sensibilidad en la Edad Media se presentaron como ideología.

El gregoriano es la música de la Iglesia Católica no sólo porque fue creada desde ese ámbito sino también, porque fue creada como música funcional, o sea aquella música hecha para cumplir una función previamente determinada y extra musical, concretamente en este caso, para orar. Ciertamente es que no busca materializar los conceptos de lo sensible desde una concepción moderna, sino desde la concepción medieval, y esto es precisamente, lo que nos autoriza a considerarlo la producción artística más representativa de la estética teológica. Lo que se pretendía de belleza en el gregoriano era justamente la belleza de la *claritas*, *integritas* y *proportio*, una búsqueda que también puede llegar a apreciarse en los primeros ejemplos de polifonía derivados del gregoriano y en los tratados teóricos respectivos.

Para el oyente común, la música gregoriana puede presentarse como un natural fluir del canto sin artificio que complejice este transcurso ni exabrupto que genere dramatismo, hecho que puede considerarse un verdadero logro del estilo. No se encontrará un exceso de elementos ni en lo que respecta a las voces, ya que todas tienden a agruparse en el mismo registro; no se encontrarán combinaciones verticales de sonidos que contaminen la audición a nivel simultáneo, ya que el gregoriano es siempre monofónico; y en ningún caso se encontrarán instrumentos artificiales que interfieran con la natural presencia de las voces humanas. Pero esta naturalidad no se originó de manera espontánea sino todo lo contrario, fue producto de un proceso de construcción y depuración de elementos no deseados que se dio como parte del proceso de unificación general y construcción del Imperio.

Se atribuye la responsabilidad mayor en la consolidación del canto gregoriano al papa Gregorio I (ca.540-604) sexagésimo papa de la Iglesia Católica y considerado uno de los cuatro padres junto a san Jerónimo, san Agustín y san Ambrosio. Su amplia tarea vinculada especialmente con lograr que el Papado llegase a consistir en un poder independiente al imperio hizo que posteriormente fuera conocido como Gregorio

Magno. Una de las vías que Gregorio Magno encontró para lograr que el poder religioso fuera tan fuerte como el imperial fue la consagración del canto en la comunicación de Dios con sus súbditos terrenales.

Si nos atenemos al aspecto mítico que presenta el canto gregoriano, lo primero que encontramos es la leyenda en la cual se describe cómo el Espíritu Santo, encarnado en forma de paloma, le dictó al papá Gregorio los distintos textos y melodías que forman el repertorio, y posiblemente también sus características formales y técnicas. La esencia divina del canto gregoriano queda confirmada en la leyenda así como también la utilidad del canto para difundir el discurso sagrado de la Iglesia Católica. No es posible dar cuenta certera de lo anterior, pero sí de cuáles fueron los hechos que acontecieron en el ámbito mundano. Originariamente el tipo de canto al que aquí hacemos referencia se conocía como ‘canto llano’ y consistía en un repertorio heterogéneo, desprolijo y más variable que aquel en el que llegó a convertirse gracias a Gregorio Magno. La costumbre de realizar cantos en los rituales era practicada por los primeros cristianos como una actividad privada y secreta hasta que a finales del siglo IV el emperador Teodosio proclamó al cristianismo como religión oficial del estado romano. En los siglos posteriores los grandes centros urbanos (Roma, Bizancio, Alejandría) fueron desarrollando sus propias liturgias utilizando los primitivos ritos y agregando características propias con lo cual los textos verbales, las melodías e incluso la forma de relacionar unos y otras presentaban variaciones dependiendo de la región. Otro factor que favoreció a la heterogeneidad en materia litúrgica en los primeros siglos de la era cristiana fue el desarrollo de posturas heréticas como el gnosticismo, el monofisismo o el arrianismo que a la par de sus diversas concepciones religiosas de la fe cristiana practicaban sus propios ritos. El primer elemento unificador fue la lengua. Las características propias de la parte occidental y oriental del Imperio no favorecían demasiado a la homogeneización de los ritos, aunque sin embargo, las liturgias occidentales presentaban un elemento común, el uso del latín en todos sus casos. La exclusión del griego y la aceptación del latín como lengua única y oficial de la liturgia romana se fue realizando de forma gradual entre el siglo III y el IV facilitando el elemento conciliador de mayor eficacia, sin embargo esto no era suficiente ya que la liturgia de cada región mantenía y creaba sus propios intereses determinando que el mensaje a transmitir en cada caso fuera distinto en gran medida. Hasta la unificación llevada a cabo por Gregorio Magno existían en occidente dos ramas de la liturgia: la liturgia romano - africana y la liturgia gálica en sus distintas variantes (ambrosiana o de

Milán, hispánica o mozárabe, celta y galicana) que presentaban entre sus particularidades generales elementos orientales, de origen bizantino o árabe, así como también otras irregularidades que no eran aceptadas por la liturgia de Roma. Si el canto era la forma de comunicación con Dios y existían muchas maneras de cantar, existían también muchas maneras de comunicarse con Dios con lo cual debería concretarse la manera adecuada para establecer esta relación. Establecida estaba la lengua con la cual comunicarse, pero el medio de transmisión debía ser la única manera adecuada para el código. Llegado el siglo VI la liturgia romana estaría en condiciones de proveer la estructuración de los cantos que tiempo después se asignaría a todas las liturgias cristianas: los Oficios y la Misa.

El papel que jugó Gregorio Magno en la consolidación del canto en la liturgia fue principalmente de administrador y su trabajo al respecto fue una parte más de las realizaciones con las que llevó al Papado a ser por primera vez una potencia mundial y autoridad suprema sobre la Cristiandad occidental. La música constituía para él un elemento más a administrar y con la misma importancia que tenía cualquiera de los asuntos de la Iglesia, razón por la cual concentró sus esfuerzos en primer lugar sobre las tareas pedagógicas necesarias que permitirían regular el aprendizaje vocal asignado a los seminarios romanos y a los orfelinatos la tarea de preparar a los futuros coros de cantores. Sin embargo, el logro más acabado para establecer la hegemonía del ritual romano fue una consecuencia del establecimiento y la influencia del poder en otras regiones. En el año 596 bajo las órdenes de Gregorio los misioneros se expandieron llevando consigo los códigos que contenían la liturgia oficial de la práctica romana a Gran Bretaña estableciéndola permanentemente en esa región. Desde allí los misioneros anglosajones la derivarían al continente y a los territorios septentrionales y orientales de los francos hasta que finalmente, a mediados del siglo VIII, los reyes carolingios adoptarían lo establecido por Roma. Más difícil resultó la tarea de corregir las formas distintas de cantar de los monjes de cada región. Los códigos sólo contenían los textos verbales oficiales y la tradición oral seguía siendo (y seguiría siéndolo por mucho tiempo más) la forma de transmisión para la música, por lo cual hubo que importar junto con los libros cantores que conocieran las melodías del canto romano y luego establecer escuelas de canto en cada región que se ocuparan de enseñar el modo correcto de cantar para eliminar los elementos considerados como barbarismos y evitar nuevas desviaciones. El diseño lento y cuidadoso de un sistema de notación musical permitiría a largo plazo unificar la forma de transmisión y eludir las variaciones que se



producían por la transmisión oral así como también, posibilitaría un avance enorme en la contribución al canto gregoriano y a la música en general. Con el tiempo la escritura representaría y garantizaría la nueva autoridad para que aquellos que conocieran el nuevo código perpetuasen la hegemonía de la estética gregoriana, pero el establecimiento de un sistema de notación musical necesitó de mucha paciencia y esfuerzo.

Más allá de los hechos históricos, el canto gregoriano logró consolidarse a partir de su organización interna y sus fundamentos teóricos musicales. El primer paso para la creación de un sistema de notación fue el establecimiento de signos escritos sobre los textos verbales que servían a los cantores como ayuda memoria. Estos signos llamados *néumas* (o *pnéumas*: alito, aliento) indicaban fundamentalmente el movimiento del canto o sea la direccionalidad de la melodía (más grave o más agudo) sin establecer con precisión la distancia que había entre un sonido y otro (intervalo) y aún menos el ritmo, el timbre, el registro, o cualquier otro parámetro de la composición musical como se conocería una vez consolidada. Este sistema introduciría el uso de un encargado de dirigir por medio de gestos realizados con la mano, razón por la cual la notación correspondiente fue conocida con el nombre derivado del griego ‘quironómica’. Para el siglo VII el sistema conocido como notación neumática (o también: adiaستمática, sin pauta, *in campo aperto*) era de uso común, sin embargo se iría suplantando por una versión más adecuada y eficiente. El problema fundamental de conseguir una forma útil de determinar la distancia y direccionalidad de los sonidos sería resuelto recién en el siglo IX por Guido d’ Arezzo (ca.1000-1050) uno de los teóricos de la música más importantes de la época a quién también se le atribuye la asignación de nombres a los sonidos (ut, re, mi, fa, sol, la). Guido d’ Arezzo fue quien creó el tetragrama, un sistema de cuatro líneas estructurado sobre los diseños de los antiguos neumas que permitía establecer una distancia fija entre sonidos y que es el antecesor del pentagrama musical, pero a la vez los neumas fueron modificándose dando lugar a un sistema más organizado conocido como notación cuadrada.

La estructura definitiva quedaría conformada con la organización de los llamados ‘modos eclesiásticos’ o ‘modos gregorianos’. Hacia el siglo X ya existía una gran parte del repertorio de canto llano y en éste se podían constatar analogías internas que permitían organizar grupos distintos en función de sus sonoridades particulares. Pero también estaba el legado de la tradición que además de aportar una base teórica sobre la cual apoyarse podía funcionar como justificación histórica. De esta manera los

modos gregorianos se fueron estableciendo a partir de los esfuerzos por organizar el material preexistente sobre el complejo sistema griego tal como había sido transmitido por Boecio y los escritores latinos posteriores. En términos generales, sobre algunos de los modos griegos tradicionales (dórico, frigio, lidio y mixolidio) quedaron establecidos cuatro modos o *maneriae* gregorianos: *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus*, cada uno de ellos divisible en una forma auténtica y una plagal según el ámbito en el que podía desarrollarse la melodía. El sistema octomodal gregoriano sirvió para cumplir el anhelado deseo de depurar la teoría griega de su aspecto pagano rescatando únicamente la sistematización intelectual, y a la vez sirvió para la creación de una música acorde con los aspectos positivos de la sensibilidad ya que todo elemento no deseado (concretamente, ciertas combinaciones interválicas como ocurre con el tritono también conocido como '*diabolus in música*') quedaba excluido. Sin embargo, como mencionamos al comienzo la intencionalidad del canto gregoriano no era principalmente musical. El gregoriano era la forma correcta de comunicarse con Dios, un rezo cantado, que sólo podía ser ejercido por los iniciados en ese oficio.

Luego de muchos siglos los esfuerzos de la tradición pitagórico intelectualista habían logrado crear una arte que podía influir y desarrollar el carácter formando una sensibilidad teológica orientada a Dios. El canto gregoriano era en este sentido la técnica adecuada para comunicarse y comunicar el mensaje divino. El *ars* de la Iglesia Católica.

Para el conocedor, entonces, el gregoriano es una construcción altamente intencionada y efectiva ligada a la teología de la Iglesia Católica, ya que logró su cometido que era, desde un comienzo perdurar en el tiempo como hegemónica. Su cualidad estética principal es evitar las pasiones y excesos de la sensibilidad producidas por el espíritu dionisiaco, y a la vez modelar el carácter apolíneo a la manera católica en la cual se limpia a la belleza de sus residuos paganos. Para la gente de la época quedaba la posibilidad de comprenderlo o no hacerlo, pero no había otra opción sino aceptarlo como música superior. Más fácil resultaba utilizar el poder de las imágenes para comunicar el mensaje de Dios a los iletrados que adiestrarlos en el uso de la lectura y la escritura, pero también es cierto que lo primero era a la vez más conveniente para quienes quisieran mantener la hegemonía en la interpretación de las Escrituras.

Ya hemos explicado que la música de la Iglesia Católica convivió con la música de otros sectores. La particularidad del gregoriano reside en que gracias a su asidero intelectual, apoyado en el sistema de notación musical que se ideó para conservarlo y

transmitirlo, logró preservarse en el tiempo en forma tal que los historiadores y musicólogos pueden reconstruirlo de una manera fiel a su origen. Las otras tendencias musicales de la Edad Media anteriores al siglo IX época en la cual aparecieron los primeros manuscritos con notación musical, e incluso de los siglos inmediatos no pueden ser conocidas con un grado de certeza tan precisa. La mayor fuente para la reconstrucción en estos casos son los textos poéticos, los relatos y descripciones y las imágenes de la época. Lo que de su música nos ha llegado se lo debemos a la utilización sistema de notación creado y conservado para el gregoriano e incluso al interés por anotar melodías de otros ámbitos que tuvieron algunos eclesiásticos. En esta situación de dependencia y ambigüedad se encuentra la música de los goliardos.

## La imagen de los goliardos

Difícil establecer una imagen clara de los goliardos, ya que no existen datos demasiado seguros sobre ellos ni sobre qué suponía ‘ser goliardo’. Un lapso de al menos 600 años separa el periodo de existencia de los individuos en cuestión del descubrimiento en el ámbito eclesiástico del manuscrito principal que recopila los textos goliárdicos, hecho que dio lugar al inicio de los estudios en el ámbito académico. Al grupo de textos poéticos (la mayoría en latín, aunque otros en bávaro y en provenzal) se le dio el nombre de *Carmina Burana* por ser considerados canciones y teniendo en cuenta el nombre de la región en la que fueron descubiertos: la abadía benedictina de Benedikbeuern, cerca del distrito de Bad Tölz-Wolfratshausen en el estado alemán de Baviera (*carmina*: canciones y *burana*: de Benedikbeuern). *Codex Buranus* se denominó al manuscrito completo que estuvo oculto o al menos pasó desapercibido durante siglos.

A partir de que se descubrió el manuscrito fue necesario retrotraerse hasta el siglo XII, e incluso mucho antes, para cualquiera que estuviera interesado en reconstruir la situación de contexto en la que fue producido. La difusión del contenido de la obra en el ámbito académico se habría originado con la primera publicación del manuscrito en el año 1847, pero las primeras publicaciones críticas aparecieron varios años después hacia finales del siglo XIX.<sup>13</sup> De esta manera vio la luz una obra que había permanecido oculta durante siglos, sin embargo el conocimiento relativamente masivo ocurrió con la aparición de *Carmina Burana - Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentalis atque imaginibus magicis* (Esto es: *Carmina Burana* - Canciones profanas para solista y coro, acompañadas por instrumentos y complementadas por escenario) obra compuesta en 1937 por el compositor alemán Carl Orff (1895-1982). Hacia mediados del siglo XX Orff ya era un compositor y pedagogo

---

<sup>13</sup> En ese periodo aparecen los textos de Wilhelm von Giesebrecht, *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und literatur*, Januar, 1853; Oscar Hubatsch, *Die lateinischen vagantenlieder des Mittelalters*, Görlitz, 1870 y de Alfredo Straccali, *I goliardi, ovvero i clerici vagantes delle università medievali*, Firenze, 1880 de los que no podemos dar cuanta en este trabajo más que por referencias en estudios posteriores.

de la música conocido que se interesaba especialmente en el ritmo como elemento primario para el desarrollo de las obras y de la enseñanza musical, pero el logro por el cual sería recordado en el futuro fue el trabajo que realizó sobre los textos goliárdicos. Si bien varios de los textos del *Codex Buranus* contienen indicios de melodía y ritmo, Orff utilizó su propio criterio para transponer los poemas escogidos y creó una fantasía libre sobre el tema dentro de un espectáculo coreográfico. Como dato histórico el resultado es más representativo de la estética contemporánea que de la Edad Media y, si bien la concepción general acerca de la profanidad parece bien ilustrada, no es necesario un análisis demasiado profundo de la obra de Orff para vislumbrar lo que de ahí nada tiene que ver con los goliardos y más se acerca a los reclamos estéticos e ideológicos del siglo XX. A pesar de la simplicidad con la que Orff marco su obra, otorgando al ritmo un papel fundamental tanto en su preponderancia sobre los otros elementos de la música como en la presencia de instrumentos de percusión por sobre otros timbres, tratando la melodía en relación con la lírica latina medieval y a la armonía en su manifestación más primitiva por unísonos, octavas, terceras y quintas; el resultado final es un ejemplo completo de neoclasicismo.<sup>14</sup> Está claro que en ningún momento el compositor se planteó una reconstrucción histórica, pero también es cierto que sus intenciones excedieron en gran medida la obra de origen. Si bien se trata de una obra artística y no de una reconstrucción fiel a los hechos este tipo de representación dio como resultado la imagen del goliardo como perteneciente a una especie de secta dedicada tanto a los placeres mundanos como a cualquier actividad anticristiana o al menos una imagen aún más misteriosa.

Una idea más fiel sobre el tema se fue generando en el ámbito académico a partir del análisis de los documentos de la época, y de la confrontación entre estos y los poemas que realizaron los estudios paleográficos y filológicos desde los últimos años del siglo XIX y durante el siglo XX. Los documentos de la época conforman tres tipos de fuentes: a) manuscritos en los que se han conservado obras atribuidas a goliardos, b) documentos de la Iglesia Católica, y c) datos biográficos sobre supuestos goliardos. Entonces, por un lado habría datos en manuscritos como el *Codex Buranus* donde quedó representada la actividad poética y musical, así como también los aspectos ideológicos más importantes del grupo en cuestión y, por otro lado, están las fuentes de la época

---

<sup>14</sup> Para profundizar acerca de las características poéticas en obra de Orff puede verse el artículo de Beatriz Cotello, “La historia y los mitos en la obra de Carl Orff. Su búsqueda de ‘lo elemental’ en la música”, *Circe – Instituto de Estudios Clásicos*.7, 2002, pp.145-166.

dentro de las cuales la palabra ‘goliardo’ parece haber tomado forma. Este segundo grupo de fuentes, en su mayor parte documentos de la Iglesia Católica, es más directo a la hora de definir qué se entiende por goliardo, pero se fundamentan sobre todo en lo negativo que los eclesiásticos veían en este grupo. En el caso de las fuentes que se consideran como biografías de personajes a los que se clasifica como goliardos se trata de reconstrucciones bastante fragmentarias y con datos dispersos y a veces contradictorios. Los datos sobre la vida de Pedro Abelardo, Gualterio de Chatillon o Hugo de Orleans permiten obtener una caracterización más positiva y vivencial que puesta en relación con los poemas y los documentos eclesiásticos amplía la perspectiva.

### **Imagen sugerida en los manuscritos**

El *Codex Buranus*<sup>15</sup> conservado como *Codex Latinus Monacensis* 4660/4660a en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich es la fuente más importante de textos goliárdicos no sólo por su extensión sino también por su estructura interna. Fue descubierto en el año 1803 por Johann Christoph Freiherr von Aretin (1772–1824) y luego publicado por Johann Andreas Schmeller (1785-1852) en 1847 quien le dio el nombre y título de *Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte aus einer Handschrift des XIII Jahrhunderts aus Benediktbeuern auf der k. Bibliothek zu München* (Canciones y poesía, latinas y alemanas, de un manuscrito del siglo XIII. Baviera. Biblioteca de Munich) y posteriormente revisado por Alfons Hilka y Otto Schumann.<sup>16</sup> Otros manuscritos como el *Cancionero de Cambridge* (*Carmina Cantabrigensia*) el *Manuscrito de Arundel* (ms. 348 del British Museum) el de Bâle (ms. D IV 4 de la Bibliothèque Universitaire) el de Viena, el *Cancionero de Ripoll*, el de Stuttgart, el del Vaticano (*Vaticanus Latinus* 4389) o el de Saint-Omer centrado en la obra de Gualterio de Châtillon, poseen también poemas atribuidos a goliardos pero ni

---

<sup>15</sup> De aquí en más ‘CB’ para referirnos los distintos textos que lo integran.

<sup>16</sup> Los datos de las revisiones son: *Carmina Burana*. **I.** Die moralisch- satirischen Dichtungen, herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann, mit einem Kommentar-Band, Heidelberg, 1930. **2.** Die Libeslieder, herausgegeben von Otto Schumann, Heidelberg, 1941. **3.** Die Trink und Spielerlieder, die geistliche Dramen, herausgegeben von Otto Schumann und Bernhard Bischoff, Heidelberg, 1970. Otra revisión fue llevada a cabo posteriormente por Bernhard Bischoff: *Faksimile-Ausgabe der Handschrift Clm4660 und Clm4660a* herausgegeben von Bernhard Bischoff, New York – Munich, Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 9, 1967.

quiera puestos en conjunto llegan a la cantidad de textos del *Codex Buranus*. La gran importancia de estos manuscritos, y de otros que se destacan principalmente por contener las primeras obras polifónicas como el *Manuscrito de Notre Dame* (Plut. 29, de Florencia, 225 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>, XIII S) el de San Martial de Limoges o el de Florencia (*Pleutus* 29.1 de la biblioteca Medicea-Laureniana, F) reside en que gracias a ellos fue posible aclarar varias ambigüedades de los textos contenidos en el *Codex Buranus*, y también poner en comparación distintas versiones de una misma obra.

Aunque los textos del *Codex Buranus* no poseen ninguna indicación de fecha, se cree que fueron organizados en conjunto entre los años 1220 y 1250 por uno o varios compiladores anónimos quienes tampoco aclararon los motivos de su tarea más allá del hecho de querer resguardar esos textos para la posteridad. Un dato importante que se utiliza a la hora de ubicar temporalmente los textos es la presencia de estrofas en bávaro atribuidas a *minnesinger* (cantores del amor) grupo más homogéneo de artistas medievales que conformaron la versión alemana del movimiento trovadoresco provenzal. CB 151a y 169a con estrofas atribuidas a Walther von der Vogelweide (ca.1170-1230) y CB 168<sup>a</sup> que contiene partes atribuidas a Neidhart von Reuenthal (ca. 1200-1240) son ejemplos de lo antedicho que, además, sirven para dar cuenta de cómo circulaban las obras poéticas, qué valor tenían y cómo se utilizaban para realizar citas de otras obras.

No parece estar del todo claro tampoco qué cantidad exacta de poemas contenía originalmente el manuscrito, ya que muchos folios se consideran perdidos y las clasificaciones en CB a y CB b que se realiza en muchos poemas debido a considerar ciertas partes como citas o comentarios al poema original crea aún más discrepancia. Debe tenerse en cuenta que al momento de ser descubierto el manuscrito estaba conformado por 112 folios, pero posteriormente se descubrieron otros siete que serían editados en 1901 por Wilhelm Meyer<sup>17</sup> como fragmentos que luego fueron incorporados al *Codex Buranus*.

Los poemas suplementarios también complican la situación. CB 1 - CB 228 integran el manuscrito principal, pero posteriormente se fueron añadiendo poemas conformando lo que se denomina generalmente *Suplemento a los Carmina Burana* que se desarrolla desde CB 1\* a CB 26. El manuscrito principal se encuentra escrito en minúsculas góticas y adornado con ocho miniaturas (dentro de las que se encuentra la

---

<sup>17</sup> Wilhelm Meyer, *Fragmenta Burana*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1901.

célebre representación de la Rueda de la Fortuna) y posee una clara coherencia, como dijimos anteriormente, respecto a la organización interna. Los poemas están distribuidos en cuatro grupos que a la vez pueden subdividirse internamente y un quinto grupo quedaría determinado por los poemas suplementarios.

La estructura resultante del orden dado por Hilka, Schumann y Bischoff es la siguiente:

*Carmina moralia et satirica* (CB 1-55) - Canciones morales y satíricas

- *Versus de nummo*.- Versos sobre el dinero
- *De correctione hominum*.- Lo que los hombres deben corregir
- *De conversione hominum* – Sobre la conversión
- *De ammonitione prelatorum* – Admonición a los prelados
- *Initium sancti evangelii secundum marcas argenti*.- Inicio del santo evangelio según San Marcos de Plata
- *De cruce signatis (ante 1149)* - Sobre las Cruzadas

*Carmina amatoria* (CB 56-186) - Canciones de amor

- *Incipiunt jubili* - Cantos de alegría
- *De XII virtutibus Herculis*.- Los doce trabajos de Hércules
- *De sacerdotibus*.- Sobre los sacerdotes
- *De Phillyde et Flora*. – Phyllis y Flora
- *Nomina avium* – El nombre de las aves
- *De nominibus ferarum* – El nombre de las fieras
- *De vere* - Sobre la primavera

*Carmina potoria* (CB 187-226) - Canciones de juego y vino

- *De conflictu vini et aque* – Conflicto entre el vino y el agua
- *Incipit officium lusorum*.- Inicio de la Misa de jugadores
- *De sacerdotibus* – De los sacerdotes
- *De mundi statu* – Sobre el estado del Mundo

*Ludi* (CB 227-228) – Dramas religiosos

*Supplementum* (CB 1\*-26a\*) – Poemas suplementarios



Podría pensarse otra posible subdivisión en relación con temáticas más específicas dentro de las generales determinando breves secuencias. Por ejemplo, CB 1-2 tratan sobre la envidia, CB 12-13 de la lujuria y CB 90-121 de la gula, lo que podría ser interpretado como una revisión de los pecados capitales, así también la secuencia CB 89-102 podría estar consagrada al amor criminal como sostiene Étienne Wolff en la introducción a la traducción francesa de los CB (Wolff, 1995: 22-27) pero lo cierto es que para esta tarea habría que recurrir a un nivel de especulación mucho más alto y riesgoso. De todas maneras, la división general del manuscrito y su clasificación en secciones son suficientes para determinar los tópicos centrales de la obra.

En un primer lugar estarían los poemas morales y satíricos que giran en torno al tema del dinero y el hombre, y por ende, el poder. Aquí cumple un papel muy importante la mirada crítica hacia la religión, particularmente a la Iglesia Católica y sus representantes quienes son tratados desde la parodia y la ironía. Luego los poemas sobre el amor como signo vital y de conflicto en los que la primavera y la naturaleza son temas recurrentes y ayudan a consolidar una idea distinta a la que sugiere el amor cortés de las canciones trovadorescas. Lo que acontece aquí, y esto es característico de la temática goliárdica, es la exaltación del amor puramente carnal frente al amor espiritual religioso y al *amour courtois* de la poesía en lengua vernácula. El tercer grupo está conformado por los poemas de vino y juego. Baco (*Bacchus*, nombre que los romanos asignaban al dios del vino pero que se corresponde con el Dioniso de los griegos) y Decio (*Decius*, nombre del dios de los dados, y por ende del juego, para los goliardos) son los inspiradores de estos poemas en los cuales la taberna se constituye como ámbito sagrado de la comunidad de bebedores. El cuarto grupo está integrado por extensos dramas litúrgicos, o sea textos que en la Edad Media servían de base para realizar representaciones teatrales en el ámbito eclesiástico, dos en total, aunque Richard Hoppin indica la existencia de seis dramas de este tipo (Hoppin, 1991: 281) La temática de los poemas suplementarios varía sobre las temáticas anteriores.

El grado de difusión y aceptación que tuvieron estos textos es indeterminable. Seguramente circularon y fueron significativos hasta el punto de ser excluidos, aunque no puede determinarse en qué medida. Sus autores fueron gente erudita vinculada con la Iglesia. Conocedores del latín, hábiles en las técnicas de versificación clásicas y al tanto de las temáticas cristianas así como de los tópicos clásicos. Su postura no era necesariamente herética pero sí demostraban su desacuerdo con el estado de decadencia

en el que había caído la Iglesia utilizando una vía poética, más precisamente utilizando la poesía lírica.

### **Discusión sobre la etimología de la palabra ‘goliardo’**

Quienes se dedicaban al conocimiento en el periodo medieval pertenecían a la clase de los clérigos (*clericus*). Así se denominaba a todo aquél que se dedicara a las letras y/o a la filosofía que a la vez estaban subordinadas a la teología de la Iglesia católica. ‘Clérigo’ era sinónimo de *scholaris*, estudiante o gente de escuela.

Sin embargo, pertenecer al clero no suponía depender absolutamente de las convenciones eclesiásticas a las que sólo debía atenerse el clero regular. Aquellos que decidían dedicarse al estudio y al saber sin consagrar su vida totalmente a Dios pertenecían al clero secular y mantenían cierta autonomía de acción lo que a la vez favorecía a la libertad de pensamiento. Existieron varias denominaciones para aquellos que se excedían en autonomía y libertad: *truttani*, *trufatores*, *parasiti*, *leccatores*, *ioculatores*, *buffones*, *ordo vagorum*, *secta deciorum*, *episcopi Goliae*, *clerici irregulares*, *vagi scholares* (Senes Rodríguez, 1999: 21) fueron términos de uso común para esta parte del clero secular, pero entre las clasificaciones se destacan las de ‘clérigos vagantes’ y ‘goliardos’. Sin embargo los clérigos errantes y los goliardos no eran exactamente lo mismo. Ambos grupos se mantenían alejados de la vida eclesiástica pero los primeros seguían disfrutando de algunos privilegios del clero (Hoppin, 1991: 279).

Desde la publicación de *Carmina Burana* en 1847 se originó un debate que no ha sido resuelto hasta nuestros días acerca de por qué se denomina a los supuestos autores con el nombre de ‘goliardos’ (*goliardi*, *goliards*, *goliardus*) y qué significa esta palabra. A la vez entraron en discusión otros dos términos, *familia Goliae* y *Goliass* emparentados con la palabra ‘goliardo’ que llevaron a la necesidad de determinar cuál es el primero y cuáles los derivados.

Los estudios filológicos en los que se busca el posible significado de la palabra ‘goliardo’ comenzaron a aparecer a comienzos del siglo XX en el momento en el que los primeros interesados en el tema se percataron de la profunda relación que había entre el contenido de los textos del *Codex Buranus* y el vocativo-apelativo con el que se denominaba en la Edad Media a sus autores. Los trabajos desarrollados en este área dieron lugar a dos posibles vías de interpretación: por un lado la interpretación creada

en el ámbito de la Iglesia Católica, donde la palabra ‘goliardo’ se utilizaba en forma negativa como derivada del nombre *Goliath* o de la palabra latina *gula*; por otro lado, la interpretación desde el ámbito académico, en donde la palabra parece haber tomado forma para designar a un posible grupo de intelectuales.

### **Imagen contenida en los documentos y en los datos biográficos**

Los estudios que se ocupan de analizar la interpretación eclesiástica utilizan como fuentes principales aquéllos concilios medievales en los que aparecen referencias y condenas a actividades como el vagabundeo o la glotonería (especialmente el exceso en la bebida) y más específicamente la composición de canciones satíricas o paródicas. No está del todo claro a quienes se acusa de éstas y otras actividades reprobadas por la Iglesia Católica, pero sí puede suponerse que los individuos en cuestión resultaban molestos para las autoridades.

Uno de los primeros trabajos en el área de la filología fue realizado por John Matthews Manly bajo el título de “Familia Goliae”. En este estudio sobre el origen de los términos *Golias*, *goliardi* y *familia Goliae* (o sea, de la familia de *Golias*) se intenta demostrar la anterioridad del tercero de estos términos por medio del análisis de diversos documentos eclesiásticos utilizados para las lecciones de la liturgia en la baja Edad Media. El planteo central del trabajo sostiene que el término *familia Goliae* fue creado y utilizado como una clasificación eclesiástica, derivada del nombre *Goliath*, para indicar una analogía genérica entre el mítico gigante bíblico considerado como encarnación del mal, y todo elemento desaprobado por la Iglesia Católica. A partir de esta generalización abstracta habrían derivado los nombres *goliardi* y *Golias* para determinar casos particulares.

Si existió un tal Golias puede suponerse que éste haya sido un personaje importante posible líder de la supuesta *vagorum ordine* (término presente en CB 219 que designa a la orden de los vagantes) o solo una construcción mítica. Algunos poemas que se presentan encabezados por los nombres de *Goliae Episcopi* y *Goliae Pontificis* fueron analizado por Thomas Wright quien atribuyó su autoría a un tal Walter Mapes<sup>18</sup> dejando la posibilidad de que Golias haya sido un pseudónimo del autor o al menos una invención literaria. Poco es lo que se sabe acerca del tal Walter Mapes, Walter Map o

---

<sup>18</sup> Thomas Wright, *The Latin poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, London, Printed from the Camden, Society, 1841.

Gualterus Mape (o ¿-ca. 1210) como para asegurar que él y Golias fueron la misma persona. Mapes habría sido un personaje muy ambiguo que además de gran versificador con actitud crítico intelectual formado en París, luego llegó a ser canciller de Lincoln en 1186. Además de los poemas de Golias se le atribuyen otras obras, pero es poco lo que la crítica pudo autentificar. Otros nombres como el de Philippe de Grève (ca. 1160 - 1236) conocido como *Le Chancelier* y a quien se le atribuyen CB 21-22-26-27-28-34-131-189, o Pierre de Blois (ca. 1135 - 1204) posible autor de CB 29-30-31-32-63-67-69-72-83-108 y Geodfroy de Winchester (ca.1107 – ?) CB 198 son también mencionados por estudiosos de la lírica latina como integrantes del grupo.

Gualterio de Châtillon o Gualterius de Castillione (ca. 1135 - 1179)<sup>19</sup> a quien se le atribuye el poema crítico conocido como *Licet eger cum egrotis*, CB 8, representa un caso en el que los datos biográficos y sus escritos coinciden. Nació posiblemente en Lille y estudió en París y en Reims hasta establecerse como secretario en la cancillería del rey inglés Enrique II Plantagenet (también duque de Normandía). Al parecer las críticas que sostuvo contra esta autoridad llevaron a que fuera expulsado de su cargo de canciller, situación por la cual decidió volver a Francia para establecerse como profesor en Châtillon. En este periodo de su vida habría conocido las actividades y el modo de vida de los poetas goliardos. Pasó algún tiempo en Italia realizando cursos de derecho y analizando las contradicciones de la moral eclesiásticas a las cuales dedicó una serie de poemas que se despachan contra el Clero y la curia Romana en general. A pesar de su actitud crítica y su gran simpatía por los goliardos nunca abandonó su modo de vida austero y sedentario manteniéndose en la postura de intelectual simpatizante.

Hay otros dos personajes que algunos estudiosos han identificados con Golias. El primero de ellos es Hugo de Orleans<sup>20</sup> (ca.1093-1160) quien en su época recibía el apelativo de *primas* (*primate*, ‘primado’, con lo que se haría alusión a ‘el primero entre los poetas’ debido a su fama como versificador) Se sabe que fue un gran improvisador de versos, culto e ingenioso y que logró hacer fama en muchas partes. Al parecer su aspecto era vulgar y sus facciones muy desagradables, pero esto se compensaba con sus capacidades poéticas. Conocía muy bien a los autores clásicos y en sus años de juventud enseñó retórica y poética en Orleans hasta que emprendió la vida de clérigo errante y se

---

<sup>19</sup> Para las poesías de Gualterio de Châtillon puede consultarse el texto de Karl Strecker, *Die lieder Walters von Châtillon*, Berlin, 1925, y del mismo autor, *Moralisch-satirisch Gedichte Walters von Châtillon*, Heidelberg, 1929.

<sup>20</sup> Para la poesía de Hugo de Orleans puede verse: Wilmart, A, “Les epigrammes liées d’Hughes Primat et d’Hildebert”, *Revue benéd.*, XLVII, 1935, 175ss y Delisle, L, “Le poète Primat”, *Bibliothèque de l’école des Chartres*, 31, 1870, 303-331.

dedicó a los juegos, las tabernas y las prostitutas. En sus últimos años se produjo un giro en su modo de vida y el Primado se habría tornado serio, melancólico y fuertemente auto reflexivo, como lo representan sus versos de aquellas épocas.

El caso del Archipoeta (ca. 1130-1167)<sup>21</sup> presenta semejanzas con el primero, sin embargo en este último parecería tratarse de un individuo mucho más pragmático. Nació al norte de los Alpes en Alemania, probablemente en Colonia. Su nombre significa: el poeta sobre todos, el poeta por excelencia, como al parecer lo consideraban sus pares, y también él mismo quien se nombra en algunos de sus poemas como *vates vatum*, el poeta de los poetas, no sólo por sus habilidades sino también por su conocimiento de los poetas de la Antigüedad. Se dedicó a la vida errante, aunque a diferencia de Hugo de Orleans quien lo hizo por sus propios medios, el Archipoeta contó con el importante patrocinio del Arzobispo de Colonia Rainaldo de Dassel (ca. 1120-1167) quien a su vez era hombre de confianza del emperador Federico Barbarroja (ca.1122-1190). Debió ejercer posiblemente el cargo de secretario acompañando a su protector y viéndose involucrado en disputas entre el Pontificado y el Imperio que al parecer no le interesaban demasiado, como cualquier otro conflicto por el poder terreno, salvo como medio para mantener la protección de su mecenas. A pesar de los intentos de mantener la relación estable con su patrón sin perder la libertad, entre ambos hubo muchas discrepancias y conflictos, y hacia el final de sus días el Archipoeta terminó pobre y enfermo.

Otra posibilidad es la que relaciona la palabra ‘goliardo’ con ‘gula’ para hacer referencia a la glotonería que se les atribuía a algunos monjes. Por su parte *familia Goliae* parece haber surgido como una generalización de *Golias* o directamente de *Goliath*.

Manly analiza las tres teorías que existían hacia fines del siglo XIX respecto a este tema: 1) ‘goliardo’ como derivación del provenzal ‘*gualiar*’ o ‘*gualiator*’ (‘*tromper*’, que significa: engañar, burlar) postura tomada por Grimm<sup>22</sup>, 2) ‘goliardo’ como anterior a *Golias* y derivado del latín *gula* cómo sostenía Thomas Wright y 3) *familia Goliae* como anterior a ‘goliardo’ y derivado de *Goliath* como sostuvieron Giesebrecht, Hubatsch y Straccali. Manly parte del análisis de lecturas bíblicas relacionadas con David y Goliath (I Kings o I Samuel, 17: 1-16 y vss 25, 26, 31-33, 34-

---

<sup>21</sup>Sobre el Archipoeta puede verse: Max Manitius, *Die gedichte des Archipoeta*, 2ª ed, Monaco, 1929.

<sup>22</sup> Jacob Grimm, “Gedichte des Mittelalters auf König Friedrich I”, *Kleinere Schriften*, II, 1843, pp. 1-102.

36, 38-40,41-46, 48-51) que en la Iglesia Católica se utilizaban para las lecciones del cuarto domingo después de Pentecostés y encuentra que el término *Goliath* era comprendido en el mismo sentido que *diabolum*. Esto supone una diferencia importante con sus colegas anteriores ya que estos, a pesar de compartir la idea de la tercera de las teorías suponían que *Goliath* era símbolo de poder titánico, en cambio Manly encuentra que más allá de lo monstruoso y monumental subyace la idea de maldad anticristiana. Siguiendo este planteo, *Goliath* era un término utilizado por los eclesiásticos para denominar al líder del ‘ejército de vagabundos sin ley’, ‘ejército de los malvados’, “...army of evil ones.”, (Manly, 1907: 203) o *familia Goliae*. A partir de esta generalización habría aparecido luego el nombre *Golias*, posiblemente como creación de los satiristas de la Iglesia y posteriormente el término ‘goliardo’.

Poco tiempo después de la publicación que realizó el profesor Manly, Albert Cook publicó un artículo con el fin de aportar fuentes como evidencia en apoyo de la posición del primero (Cook, 1908: 161). En ese breve texto se mencionan pasajes de san Agustín, Theodore, Gregorio Magno e Isidoro de Sevilla, entre otros representantes de la Iglesia Católica, en los cuales aparecen los términos *Golias*, *Goliae* y *Goliam* como derivados de *Goliath* para designar a quienes se consideraba representantes del mal. De aquí devino el nombre de ‘goliardos’.

Una teoría diferente sostuvo James Westfall Thompson años después en “The origin of the word ‘goliardi’” texto con el cual discute los planteos realizados por Manly argumentando a favor de que el término ‘goliardo’ fue creado a partir de la conjunción entre *gula* y *ardelio* palabras que se utilizaban para hacer referencia a la glotonería. Según este planteo, y a la inversa de lo que pensaba Manly, la creación de la palabra ‘goliardo’ habría sido anterior a cualquier idea de los goliardos como comunidad. La palabra ‘goliardo’, en este sentido, servía para designar a integrantes de la comunidad eclesiástica que se sobrepasaban en la ingestión de comidas y bebidas. Las ideas del autor se basan en el análisis de diversos concilios eclesiásticos pertenecientes a la Alta Edad Media y particularmente en las ideas de san Isidoro de Sevilla (ca.556-636) quien habría dedicado gran parte de su vida a estudiar los excesos del hombre y a redactar las reglas de conducta para la comunidad eclesiástica. Sus argumentos se desarrollan en oposición a las ideas que sostiene Manly y en defensa de la segunda teoría. Teniendo en cuenta los concilios eclesiásticos anteriores al siglo X, el autor considera que la generalización (en este caso la idea de comunidad que supone

*familia Goliae*) se llevó a cabo una vez que la palabra ‘goliardo’ tomó forma en la jerga eclesiástica.

De estos análisis encuentra que el edicto del concilio de Chalons (ca. 650, can.19) ya se declaraba en contra de la “*turpia et obscena cantica*” y siglos después (ca. 813, can.41) otro concilio de la misma ciudad se postula en contra de ‘malignos sacerdotes’, diáconos y monjes que rondan las tabernas. El concilio de París en el año 829, protesta contra clérigos vagabundos que escapan a Italia, y el concilio de Verneuil (844, can. 4) apoya el aprisionamiento de monjes vagabundos. En todos los datos de estos documentos se condenan actividades opuestas a los cánones de la Iglesia Católica, como el alejamiento de los lugares sagrados, el acercamiento a lo mundano y a las canciones obscenas; y el recelo parece provenir de que son elementos propios de esta institución los que llevan a cabo las actividades mencionadas: monjes y clérigos que beben, se comporta de manera inadmisibles y reniegan a su deber. Esta imagen significa una primera aproximación en la construcción de la idea de goliardo como monje ebrio y vagabundo.

Una novedad interesante encuentra Thompson en un estatuto eclesiástico atribuido a Walter of Sens (ca. 887-923) en el cual, además de hacer referencia a *clerici ribaldi* (clérigos vagabundos) se los agrupa como *de familia Goliae*. Dos cosas resultan significativas, primero la idea de comunidad que supone la palabra *familia*, segundo la palabra *goliae* y su posible relación con ‘goliardo’. La importancia de este documento reside en que ya no se está hablando de hombres aislados, sino de un grupo, el cual parece tener su propia insignia y los datos aquí contenidos favorecen la posición de Manly y la aceptación de la tercera teoría, sin embargo Thompson discute la importancia de este documento (Thompson,1921: 84) En primer lugar, Thompson pone a prueba la veracidad del estatuto de Walter of Sens el cual, aparentemente fue dejado de lado, o por lo menos no fue cuestionado, por los estudiosos anteriores como Stracalli o Manly. Únicamente los editores de *Gallia Cristiana* (*Gallia Christ.* XII, 223) en el siglo XIX, examinaron la autenticidad del documento, que no lleva fecha de edición ni datos sobre si es original o copia, por lo tanto solo se puede recurrir a la comparación con otros documentos de la época y a la puesta a prueba con los datos históricos para determinar su validez. Finalmente Thompson acepta la autenticidad del documento y lo ubica en el siglo IX pero pone en cuestión la aparición de la frase *de familia Goliae* bajo el argumento de que ningún otro documento de ese siglo utiliza el mismo término, y más aún, ningún documento que utiliza algunas de las características relativas al

goliardismo habla de hermandad o de comunidad. Por lo tanto, el autor afirma que si bien en el siglo IX ya existía el germen para la idea de goliardo la frase *de familia Goliae* sólo fue concebida posteriormente en el siglo X como generalización del particular ‘goliardo’. El término ‘goliardo’ sería anterior a la generalización y a la idea de comunidad y en consecuencia la búsqueda debe estar concentrada en determinar de dónde surge el primer concepto. Para encontrar este origen Thompson recurre a san Isidoro de Sevilla (ca. 560-636) quien al parecer estaba interesado entre otras cosas en el tema de la gula y habría compilado la *Regula Monachorum*. Pero san Isidoro no sólo se interesó en la gula como problema moral, en su *Sententiarum* (Bk.II, 4249) y su *Etymologiarum* (X, 114) estudió el tema según sus aspectos filosóficos y filológicos y explicó palabras derivadas como *gulosus* y *glutto* o *glutton*, y otras como *voraz*, *manduco*, *ardalio* (diletante) o *ardelio* (entrometido) que funcionaban en el latín como sinónimos de las anteriores. La solución según Thompson estaría en la última de estas palabras que al parecer era utilizada dentro de la jerga eclesiástica y podría entenderse como entrometido o pesado, “...busy-body, a meddler, a trifler” (Thompson, 1921: 96). Al entrar en relación las palabras *gula* y *ardelio* surgió la palabra ‘goliardo’ y la denominación *goliardos* (plural: *gula – ardeliones*) que significaría: “...busy – bodies in or devotees of gluttony” (Thompson, 1921: 96). En resumen, la palabra ‘goliardo’ es el primero de los términos en cuestión y aparece en la jerga eclesiástica como una conjunción entre *gula* y *ardelio* con carga negativa. Este origen habría acontecido en tiempos de Isidoro de Sevilla y se habría tornado más común en el siglo IX. Por su parte el término *familia Goliae* habría surgido tiempo después a medida que se fue consolidando la idea de hermandad por un lado y en el momento en que el término *goliardi* fue asociado con Goliath como representante del mal. La frase *de familia Goliae* debe ser considerada, entonces, como una interpolación posterior de algún copista al estatuto de Walter of Sens. Considerando que la mente humana parte de lo particular a lo general y de lo concreto a las personificaciones abstractas (Thompson, 1921: 97) el autor piensa que la palabra *Golias* habría aparecido en un lugar intermedio entre las otras dos derivando de *goliardi* y con la intención de personificar a una especie de santo patrón de los goliardos a medida en que iba cristalizando la idea de comunidad y la posterior denominación de *familia Goliae*. Hacia el final Thompson propone cuatro puntos en los que se puede continuar la búsqueda respecto al término *Golias*: 1) Una



canción báquica inglesa llamada *The song of de Broom*<sup>23</sup> en la que aparece varias veces la palabra *goliere*, 2) El expletivo *by goles* supuestamente una deformación de *God* (Dios), 3) La palabra inglesa *cole* que se utilizaba en el mismo sentido que *deceiver* (impostor) y por último 4) Un personaje de cuentos infantiles llamado *Old king Cole* quien al parecer tendría algunos rasgos de goliardo. Ningún estudio posterior parece haberse interesado por continuar desde estas sugerencias.

En 1926 James Hanford analizó el problema de la etimología desde su aspecto mítico dando lugar a una visión más profunda. El análisis no se concentra tanto en los términos tratados por los estudios anteriores, sino más bien en otros que acompañan y otorgan jerarquía como *bishop*, *magister*, *episcopus*, *pontifex* y que generan asociaciones con los representantes de la Iglesia. No resulta tan importante si Golias era el pseudónimo de alguien concreto como sostuvo Wright con respecto a Walter Mapes, sino que el término como cualquier otro formaba parte de la *poiesis* literaria y su valor surgía de allí. Hanford está de acuerdo con lo sostenido por Gabrielli<sup>24</sup> acerca de que el principal objetivo de los goliardos era atacar la hipocresía, la codicia y otros malos hábitos de quienes ocupaban las jerarquías sociales y entre sus armas de ataque estaban la satirización a partir de términos que representaban altas esferas del poder. El ejemplo de Hugo de Orleans y del Archipoeta de Colonia le sirven para confirmar que el uso de apelativos grandilocuentes era común en estos individuos y que tanto el apodo del primero, *primas*, como el *vates vatum* del segundo eran casos concretos que demuestran la misma intención presente en *pontifex* y los demás títulos antes mencionados.

Un estudio de 1949 realizado por Gustavo Vinay retoma la atención también sobre la vida de Hugo de Orleans y el Archipoeta. El autor de este trabajo se propuso resolver el problema de las identidades de estos dos personajes, y para este fin analizó distintos datos biográficos encontrados en documentos de la época a la que ambos sujetos pertenecieron (Vinay, 1949: 5-40) A partir de las analogías que pueden establecerse entre uno y otro, Vinay llegó a la conclusión de que Hugo de Orleans y el Archipoeta habrían sido dos encarnaciones literarias distintas en el tiempo de una única persona y a partir de esta hipótesis sugirió la posibilidad de relacionar sus argumentos con los planteos acerca de la identidad del mítico Golias, quien podría haber sido

---

<sup>23</sup>Al parecer la palabra *broom* estaría en relación con la palabra *bromio* que en la mitología griega se usaba como alternativa de *Bacchus* (Thompson, 1921: 89)

<sup>24</sup> Annibale Gabrielli, *Su la Poesia dei Goliardi*, Città di Castello, 1889.

también otra encarnación literaria de la misma persona. Los tres personajes habrían sido una y la misma persona.

Esta imagen que se concentra en el aspecto crítico de los goliardos resulta mucho más amplia que aquella marcada por la glotonería y el exceso o por la demonización e incluso explica a las anteriores más desde su postura de oposición ideológica que sólo como modo de vida. Al tiempo que se iban formando las características de la cultura occidental y cristiana esta postura de oposición ideológica desde la crítica poética parece haber ido desplegando su influencia en los discursos contraculturales posteriores. En 1951 McPeck publicó un artículo en el que analizó la influencia del discurso goliárdico en la obra de Geoffrey Chaucer (ca. 1343- 1400) especialmente en lo que respecta a los ataques críticos a la Iglesia Católica. Según este artículo, los aspectos centrales de la obra del creador de los *Cuentos de Canterbury* habría sido sugerida anteriormente por literatura goliárdica como *Apocalypsis Golia Episcopi* y *Magister Golias de quodam abbate*.

### **Los goliardos como intelectuales en el ámbito académico medieval**

Una visión distinta a la que se generó en el ámbito eclesiástico por medio de la cual el goliardo es entendido como encarnación del mal o como ebrio y glotón es la que se forjó en el floreciente ámbito intelectual de la Francia del siglo XII y que presenta a los goliardos como individuos críticos respecto de los valores y reglas establecidas. Los últimos trabajos académicos que hemos tratado en el apartado anterior ya contienen indicios de esta imagen pero sin dudas el estudio que confirmó este punto de vista fue el realizado por Le Goff en 1957. Ya hemos hecho referencia a este trabajo así como también a la utilización del concepto de ‘intelectuales’ y sus implicancias al comienzo de nuestro estudio y de aquí en más nos ocuparemos de analizar sus ideas centrales.

Le Goff se ocupó de indicar el porqué de la denominación ‘intelectuales’ que se presenta desde el título de su obra aunque sin detenerse en el problema etimológico ni tampoco en el uso sociológico del término. Es el término elegido el que le resultó más acertado entre otros y designaría a aquellos que se ocupan de pensar y reflexionar, tal como lo harían los filósofos, pero que además difunden sus ideas por medio de la enseñanza. Términos como ‘clérigo’, ‘filósofo’ o ‘humanista’, que en muchos casos son utilizados en la misma dirección deben ser descartados de este planteo por ser equívocos o inatinenntes. El primero designa a aquellos que pertenecen al clero, por lo

cual el intelectual en este sentido sería necesariamente alguien perteneciente a la Iglesia Católica pero no de manera estricta, el intelectual sería un heredero del clérigo secular. ‘Filósofo’ designa en los tiempos medievales particularmente a los pensadores de la Antigüedad clásica, cuyos mayores representantes en la Edad Media fueron Platón y Aristóteles. El intelectual se caracteriza también por el compromiso con lo que piensa, lo que se adquiere en la propia reflexión sin un dogma que regule el pensar y sus resultados. A diferencia del hombre de la Antigüedad clásica el de la Edad Media se encuentra sujeto a las normas del cristianismo y los cánones de la teología y por lo tanto en una posición incómoda ante la hegemonía. En el caso del último término, si bien pueden encontrarse algunos elementos de humanismo en el pensamiento medieval, ‘humanista’ es en sentido estricto un término aplicable a aquellos que en el Renacimiento adhirieron al humanismo, movimiento opuesto al pensamiento medieval en muchos sentidos. La figura del intelectual medieval, se presentaría más en ‘lo que no es’ que en ‘lo que efectivamente es’. No se trata de un pensador cristiano con todo lo que esto supone como difusor de las ideas hegemónicas, pero tampoco es todo lo contrario. Es en el ámbito eclesiástico medieval donde circula el pensamiento letrado y la parte de la Nobleza que se ocupa del pensar, y no solo de las armas que constituyen su actividad principal, lo hace desde el catolicismo. Lo contrario sería lo que se da en el ámbito popular medieval. Aquí encontramos esos ‘otros medios’ a los que se refiere Le Goff en los que se difunden las creaciones de ‘poetas y cronistas’. El intelectual no sería el místico eclesiástico, pero tampoco el juglar o el trovador.

El intelectual medieval es razonador ante todo y debe evitar el exceso de reglas, como se presentan en los dogmas religiosos, y los excesos de la imaginación, como podrían presentarse en la literatura y el arte. Es también científico que trata de explicar el mundo, manejar sus posibilidades y difundir el conocimiento siempre con un espíritu de curiosidad; pero ante todo es crítico que debe poner todas las cosas en duda hasta que se presente la claridad al pensamiento. Ahora, una característica extra hace aún más incómoda la situación del intelectual ya que pone en juego la autoconciencia. Si quiere ser considerado intelectual, necesariamente deberá evitar que la razón se convierta en dogma, que el trabajo científico se convierta en trabajo mecánico y, especialmente, que el espíritu crítico se convierta en arma sistemática para denigrar y destruir.

La presencia de los intelectuales medievales se debió también a la existencia de un contexto social favorable en el cual estos pudieron desarrollarse como engranaje de una maquinaria mayor, en la cual cada cosa comenzaba a cumplir una función que ya no

debía estar necesariamente ligada al sistema feudal, sino más bien a un momento de transición en el que la sociedad medieval dejaba paso a la inminente sociedad moderna. El sistema feudal suponía una división de clases en lo que se conoce como los tres órdenes. Primero estaban aquellos que se dedicaban a la guerra, o sea los que luchaban para defender al resto de los ataques producidos por invasores bárbaros o por simples 'malvivientes'. Este primer grupo, la nobleza militar, se dedicaba a todas las actividades relacionadas con las armas y era correspondido por los otros dos órdenes. El segundo, los campesinos, se dedicaban a trabajar principalmente en obtener la materia prima de la subsistencia que viene de la tierra, y debían pagar tributo a los Señores que le aseguraban la posibilidad de poder instalarse en un campo al cual cultivar. Y por último, estaba el orden de quienes se ocupaban de orar para que todos tuvieran el auxilio de Dios en sus tareas. Éstas eran las tareas básicas que el feudalismo permitía para sus integrantes, quienes se dedicaran a otras tareas eran, al menos, marginales en este sistema. Es verdad que existían oficios como el del herrero, el carpintero, etc. pero estas actividades y los gremios que luego devendrían de ellas, permanecían ligadas a las tres fundamentales: luchar, rezar y trabajar.

De los tres órdenes sociales existentes, la Nobleza, los campesinos y el Clero, el tercero era el que se dedicaba conocimiento con mayor dedicación al conocimiento teórico y posiblemente de allí devinieron los intelectuales, pero fue ante todo la nueva disposición geográfica de la sociedad la que permitió la revelación de estos últimos. Devenidas de los antiguos burgos en los que los comerciantes itinerantes se refugiaban para realizar sus intercambios bajo la protección de los Señores que mandaban en cada castillo, las ciudades fueron formas de organización social generadas dentro del propio sistema feudal, pero que a la vez desarticulaban su estructura. La organización cerrada en feudos en gran medida autónomos fue siendo suplantada poco a poco por una forma de organización mucho más amplia y fluida en la cual la difusión y el intercambio de productos abrió las barreras que cercaban a los grupos integrantes del sistema, y estableció lazos comunicativos en vastas regiones. La construcción de caminos y vías de intercambio, que en principio se realizaron con motivos meramente materiales, servirían pronto para el intercambio intelectual dando lugar al desarrollo del conocimiento que caracterizó al periodo entre los siglos XII y XIII. Un nuevo tipo de sujeto social cuyo oficio son las letras (así como el de otros puede ser el hierro o la madera) se desarrolla inmerso en un contexto en transformación que le genera preguntas para pensar y evaluar cuáles son las condiciones de la vida y que, al tomar conciencia de su propio estado, va

tomando conciencia de quienes se le parecen para luego organizarse como grupo a la manera en que otros oficios constituyen gremios. Pero el motor central para la producción de este nuevo tipo de conocimiento fueron las universidades. El trabajo intelectual iría convencionalizándose dentro del formato de las ciudades, constituyéndose como una forma de gremio de la enseñanza ya con una autonomía y un peso político que supera el del campo de los oficios llegando al de los poderes mayores. “En el seno de las ciudades en donde surgen, las universidades manifiestan, por la cantidad y la calidad de sus miembros, un poderío que inquieta a los demás poderes. Así, en lucha tanto contra los poderes eclesiásticos como contra los laicos, adquieren aquéllas autonomía” (Le Goff, 1965: 90).

En este contexto la imagen de los goliardos resulta más clara pero sigue estando en una ubicación marginal. Podríamos decir que lo más claro es su intención de marginalidad. Le Goff no entra en discusión con el origen del término *goliardos*, prefiere apoyarse en los datos históricos y en las causalidades del contexto. Para él los goliardos son un producto de las condiciones del siglo XII caracterizado especialmente por la movilidad social y el desequilibrio del orden cristiano feudal. De diverso orígenes sociales, los goliardos son principalmente escolares, estudiantes, errantes y más aún, fugitivos que huyen sistemáticamente de todo orden. Se habrían iniciado en el clero como cualquiera que intentara estar en contacto con el conocimiento en aquella época, pero su condición de clérigos seculares no los obligaba a seguir la regla monacal. Le Goff considera que la postura de estos individuos era principalmente la oposición al determinismo moral por medio del inmoralismo - quizás no en la práctica, pero seguro en los textos – dando lugar a una posición rebelde, no revolucionaria. Sus ataques van “...contra todos los representantes del orden del Alto Medioevo, esto es, contra el eclesiástico, el noble y hasta el campesino” (Le Goff, 1965: 42). De los eclesiásticos sólo perdonaban a los curas y detestan profundamente a los monjes por su apego al ascetismo, la soledad la pobreza y la ignorancia. También, detestaban al campesino por su rusticidad y obsecuencia con la autoridad, y detestan al noble por su propia condición y privilegios del nacimiento. Con ellos también al orden militar. Los clasifica políticamente como anarquistas. Su actitud tan radicalizada es lo que los relegó a los márgenes del mundo intelectual.

*Dados, amor y clérigos* es seguramente el primer libro completo dedicado a los goliardos o al menos el único texto completo del que podemos dar cuenta. En este ensayo de 1978, Luis Antonio de Villena estudia a los goliardos a partir de los datos

biográficos y desde la perspectiva iniciada por Le Goff, y profundiza con un nivel mayor de especulación acerca del rol que cumplieron en su contexto histórico. Siguiendo la tesis de que el siglo XII fue un periodo de grandes cambios en el mundo medieval, con el nacimiento de los intelectuales se habría originado la idea de cultura secular independiente de la Iglesia, y a la vez conformada por individuos conscientes de las capacidades de transformación del mundo. Los goliardos habrían sido el caso más radical dentro de este panorama que desde una postura libertaria dieron inicio al primer movimiento contracultural de Occidente oponiéndose primordialmente al envilecimiento en el que estaba inmerso el mundo cristiano. “El comienzo de una tradición, típicamente occidental, en que el liberalismo se opone a la norma, y vida y cultura intentan fundirse. Tradición que, sin dificultad ninguna, toca muchos aspectos del Renacimiento, la exaltación del romanticismo literario, el surrealismo acaso, y ahora, los varios pero uniformes movimientos que se ha dado a llamar – generalizando – *contracultura*” (de Villena, 1978: 57). De Villena sugiere algunos indicios de cuál podría ser la postura filosófica inherente a la actitud goliárdica en función de la idea de eterno retorno sugerida por la Rueda de la Fortuna. Entre el amor a la vida y el mundo y la incertidumbre de la inconstancia de todo determinada por la Fortuna, los goliardos representarían una concepción entre vitalismo y fatalismo en la cual la aceptación de la naturaleza se postula como alegría y el rechazo a la fe ciega se expresa como decepción ante la necedad.

De Villena profundizó también el análisis de los concilios eclesiásticos. Tomando diversas referencias conciliares provenientes del *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, compilado por Giovanni Domenico Mansi a mediados del siglo XVIII (de Villena, 1978: 138) logra mostrar cómo aún sin haber llegado a consolidarse de forma clara la imagen de los goliardos comenzó a ser distorsionada y fusionada con todo lo que para la Iglesia Católica era negativo. El concilio provincial de Treveris celebrado en 1227 presenta una condena directa a las actividades negativas en la que se ordena la prohibición de participar en el oficio divino a “...*trutrannos et alios vagos escolares aut goliardos...*”. Los concilios de Rouen y Château Gonthier del año 1231, así como otro concilio en Sens del año 1239, condenan directamente a los *clerici ribaudi* a ser castigados con la pérdida de sus privilegios eclesiásticos rapándoles completamente el pelo para que se pierda la señal de tonsura. Por último, el sínodo de Cahors del año 1289, periodo en el que el goliardismo ya estaba completamente

disuelto, condenará a los goliardos y al mismo tiempo los igualará con juglares y bufones.

El aspecto de la poesía goliárdica que parece ser el más importante para el autor es haber generado un tipo de identificación personal entre el sujeto que se representa en el contenido del poema y el sujeto que lo lee, lo que denomina ‘poetización de la experiencia’: “La traslación del *yo* creativo al poema, se nos aparece hoy como una de las características básicas de la poesía entendida como *moderna* desde el Romanticismo, y cuyas más obvias manifestaciones, hasta ahora, se habrían dado ya en nuestro siglo. El poeta narra sucesos que le atañen como individuo concreto, consiguiendo, sin embargo, a través de los recursos lingüísticos y retóricos de la poesía, que aquella experiencia subjetiva alcance el *asentimiento* del lector, convirtiéndose así en objetiva. La poesía de la experiencia – que propende a ser, de algún modo, ética – es una objetivación de lo personal a través del poema. Pero su base es siempre un *yo* concreto, absolutamente consciente de sí mismo y de su singularidad como persona” (de Villena, 1978: 73).

Es también el primer estudio en el que se intenta hacer una clasificación a partir de los casos particulares sin forzar una interpretación homogénea a partir de las denominaciones generales. A los goliardos del primer tipo integrado por estudiantes y docentes, vagabundos y noctámbulos, aquellos que a las letras unieron el juego y la mendicidad, los denomina: ‘goliardos genuinos’ (o ‘propiamente dichos’). Hugo de Orleans y el Archipoeta de Colonia estarían contenidos en esta clasificación. A los del segundo tipo los denomina ‘goliardos de la mente’ o ‘de la inteligencia’ incluyendo en este grupo a los goliardos estrictamente intelectuales que adhieren a las ideas y modos goliárdicos pero no se interesaban por la vida errante o eran incapaces de dedicarse a ella como es el caso de Gualterio de Chatillion. Por último están los aficionados a las actividades goliardescas, por ejemplo aquellos que abandonaron los claustros para hacer vida errante como el denominado ‘Enamorado de Ripol’, monje culto que vivió en la España del siglo XII, se dedicó a la vida errante y constituye un ejemplo de exportación de los goliardos franceses.

El vínculo entre el uso peyorativo de la palabra ‘goliardo’ y su significación en el ámbito intelectual se clarifica en el planteo llevado a cabo por Patrick Walsh en su artículo “Goliard and goliardic poetry” de 1983. Los investigadores posteriores a Thompson no se interesaron en sus sugerencias puntuales para proseguir las vías de

investigación, pero continuaron la línea derivada a partir del nombre *Golias*.<sup>25</sup> Así lo hizo Walsh quien consideró que la derivación de ‘gula’ a ‘goliardo’ se torna difícil de pensar en el momento que se percibe que goliardo no es en primera instancia un glotón sino un seguidor de Golias, y sin preocuparse demasiado por determinar qué palabra fue la primera en la lista sino más bien por aclarar el sentido que tenían estas palabras según el contexto histórico como hizo Le Goff, aceptó que las palabras *Golias* y *familia Goliae* ya existían en el período carolingio pero para designar aberraciones de los eclesiásticos, en cambio para designar a intelectuales versificadores estos términos comenzaron a aplicarse recién en el siglo XII.

El punto clave es que la palabra ‘goliardo’ mantiene una fuerte relación, y fue consecuencia, de la utilización del sufijo *ardo*, que en la Edad Media servía para crear formas peyorativas como en el caso de la palabra ‘bastardo’. ‘Goliardo’ sería entonces un derivado de la conjunción entre el nombre *Golias* más el agregado del sufijo *ardo* y aunque el término podría haber sido creado y utilizado ya en el período carolingio dentro del ámbito eclesiástico, en el transcurso del siglo XII la palabra fue re-contextualizada, y su significado negativo invertido al ser adoptada dentro del ámbito académico por los estudiantes seguidores de Pedro Abelardo y otros intelectuales como estandarte contra-hegemónico.

Justamente, estas palabras habrían adquirido su sentido entre el significado que le daban los eclesiásticos oficiales y los intelectuales escolares seguidores de Abelardo.

El caso de Pedro Abelardo (ca. 1079-1142) es posiblemente el ejemplo más completo y conocido de lo que se entiende por goliardo. Nació en Pallet, pueblo de Bretaña cercano a Nantes y estudió en París con Guillermo de Champeaux (ca. 1070-1121) prestigioso maestro teólogo de la época con quien luego llegaría a polemizar hasta sobrepasarlo frente a los demás estudiantes, a tal punto que el maestro lo obligó a abandonar su escuela. Abelardo se estableció en Meun donde a la par de sus estudios comenzó a enseñar y cuando sus conocimientos crecieron decidió retornar a París dispuesto retomar el enfrentamiento con su viejo maestro. Los avances de Abelardo lograron que Guillermo modifique sus teorías, pero de todas formas los estudiantes lo abandonaron y pusieron en su lugar al primero de los contrincantes. A pesar del prestigio logrado, Abelardo se encontraba fuertemente orientado hacia el conocimiento

---

<sup>25</sup> Para otros estudios sobre el tema puede verse: Ermini, F., “Il Golia dei goliardi”. *Medio Evo latino, Studi e testi*, Módena, 1938 y Fichtner, E.G., “The etymology of Goliard”, *Neophilologus*, Li, 1967, 230-37.



de la lógica y se preocupaba al comprobar que esta materia era relegada a un segundo lugar después de la teología, razón por la cual decidió retomar su vida de estudiante y marchar a estudiar con Anselmo de Laón (ca.1050-1117) quien era considerado uno de los pensadores más importantes del momento. Tras desilusionarse con el nuevo maestro retornó a París en el lugar que había ganado para dedicarse a la enseñanza conviviendo con los estudiantes, frecuentando las tabernas y componiendo canciones.

El hecho que lo hizo trágicamente famoso fue su relación con Eloísa. Por no sacrificar su libertad y su devoción al conocimiento no logró persuadir al tío de Eloísa, Fulberto, para que les permitiera vivir juntos sin matrimonio. Fulberto respondió mutilando salvajemente a Abelardo aunque no logró eliminar el amor entre éste y su sobrina. Tras el terrible acontecimiento Abelardo fue internado en la abadía de Saint-Denis donde concurrirían a diario estudiantes a pedirle que retome la enseñanza. Pero imposibilitado de acceder a la petición de sus pares y cansado de tolerar a los monjes abandonó Saint-Denis para exiliarse en Nogent-sur-Seine, lugar donde consagró un pequeño oratorio dedicado a la trinidad. Posteriormente cuando los estudiantes descubrieron su refugio y se instalaron en los alrededores decidió retomar la enseñanza.

Sus últimos tiempos estuvieron marcados por la contienda con quien sería su gran adversario, san Bernardo de Claraval (1091-1153) abad del Cister y defensor de la fe ciega, san Bernardo veía en la actitud crítica y la racionalidad de su adversario únicamente herejía y logró que el Papa excomulgue a Abelardo y mande a quemar sus libros públicamente. Abelardo se refugió en Cluny bajo la protección del abad Pedro el Venerable quien lograría reconciliarlo con san Bernardo, y también, que Roma levante la excomunión. Los últimos tiempos de Abelardo pasaron en el convento de Saint Marcel, en Chalon-sur-Saône, ciudad en la que murió el 21 de abril de 1142 a los 63 años de edad.

A diferencia de los casos que hemos mencionado anteriormente se sabe que Abelardo compuso canciones pero no han quedado registradas. Sí se conservan sus trabajos filosóficos y teológicos, y los textos biográficos como *Historia calamitatum* o las cartas con Eloísa. Para aclarar la relación entre este personaje y el término ‘goliardo’, Walsh retomó la edición realizada por Wright de poemas goliárdicos atribuidos a Walter Mapes en la que como hemos indicado anteriormente se presentan varios textos con el nombre *Golias*. Walsh examinó estos poemas, en especial el que se conoce como *Metamorphosis Goliae*, y de allí consideró que puede existir una relación directa entre estos y la vida de Abelardo. *Golias* podría haber sido el pseudónimo de

uno o varios de los seguidores de Abelardo que tomó este nombre como anónimo. El origen de la palabra ‘goliardo’ estaría en la relación entre *Golias* y Abelardo, por un lado, y en la relación entre este último con San Bernardo. Así lo sugiere una célebre carta que San Bernardo escribió al Papa Inocencio II para hacer referencia a Pedro Abelardo: “*Procedit Golias, procero corpore, nobili illio suo bellico apparatu circummunitus, antecedente quoque ejus armigero Arnaldo de Brixia*” (de Villena, 1978: 52). En este texto Abelardo es llamado *Golias* y su discípulo Arnaldo de Brescia es mencionado metafóricamente como su escudero.

Al parecer, el sufijo *ard* – *art* apareció en el siglo XII en Francia y se utilizaba asociado a un prefijo, en sentido cómico y peyorativo (como ocurre en *bastard*). En este sentido lo habría utilizado San Bernardo para acusar a Abelardo a quien llamaba *Golias* y consideraba un Goliath por su grandeza intelectual pero también por su actitud herética. Aún más, Abelardo llevaba el sufijo en su propio nombre: *Abelard*. Por otra parte una biografía anónima de Abelardo escrita en 1165 (Walsh, 1983: 5) cuenta que un tal magister Tirricus, quizás Thierry of Chartres (ca. ¿ - 1155), llamaba a Abelardo en su primera época de estudiante *baiolardus* (el biógrafo lo interpreta como *baiare lardum* o sea lamedor de manteca, “lard – licker” (Walsh, 1983: 5). Walsh considera la posibilidad de que el maestro hubiera ligado la palabra, no de *baiolardus* sino de *baiularde*, término usado para las bestias, cuando Abelardo tardaba en comprender alguna enseñanza. Más adelante Abelardo se habría puesto el sobrenombre *Habelardus* (Walsh plantea que este término deriva de *habilis*) como contrapartida al sobrenombre que le puso su maestro. Por su parte los seguidores de *Habelardus*, tomando esta idea y aceptando el nombre Golias como título de honor, habrían también aceptado llamarse *goliards*. La relación del origen de la palabra ‘goliardo’ con el nombre de Abelardo cambia drásticamente la imagen del goliardo como bebedor empedernido y la asimila al ámbito intelectual.

Para finalizar con respecto a la imagen de los goliardos, en un texto publicado en 2012, Arranz Guzmán retoma los concilios analizados por de Villena con la intención de determinar cuáles fueron las causas de desaparición de los goliardos y la relación con los clérigos falsos. La diferencia entre unos y otros no habría sido únicamente algo determinado por el tiempo y el cambio de época, sino más bien una diferencia de actitud. “Nos encontramos, por tanto, ante la existencia de eclesiásticos vagabundos desde prácticamente los inicios del Cristianismo, cuya presencia volvió a ser denunciada, con más intensidad si cabe, en los últimos siglos del Medioevo y, a veces,

de manera conjunta con la de los llamados <<clérigos falsos>>, dejando en medio un breve periodo de tiempo en el que convivieron con los goliardos y su especialísima forma de entender la vida” (Arranz Guzmán, 2012: 72). Tres habrían sido los factores que confluyeron en el deterioro de los goliardos. En primer lugar la carencia de normas y organización típica de los grupos rebeldes y anárquicos así como también la ausencia de una intención verdaderamente revolucionaria, en segundo lugar, el rechazo que provocaron en la Iglesia que por la propia contraposición de valores, necesariamente, los relegó a la marginalidad social y en definitiva a la dispersión total y en tercer lugar habría sido la emergente cultura humanista la que dio el golpe de gracia. El uso del latín ya no era motivo suficiente para el valor del discurso e incluso tampoco necesario ya que las lenguas vernáculas elevaban su nivel de aceptación. Las clases altas habrían rechazado la poesía goliárdica por considerar a sus contenidos como vulgares y carentes de erudición a la vez que en las clases populares se hacía absolutamente absurda la necesidad de acercarse a los textos en latín.

## **Sensibilidad y contracultura en la Edad Media**

Los intentos de homogeneizar la cultura responden a intenciones e intereses diversos y principalmente a la necesidad de dar forma a lo que es complejo y heterogéneo para que pueda ser captado por la capacidad de comprensión humana, siempre limitada a las condiciones del contexto histórico. Pero los esfuerzos por lograr esta homogenización también responden a intereses particulares del poder de turno y de su intención por perpetuarse en el tiempo. Si se puede pensar que en la Edad Media hubo una serie de ideas acerca de la sensibilidad fundamentadas sobre elementos teológicos de origen neoplatónico, también podría pensarse cómo sería una concepción representativa de lo contrario al idealismo católico a partir de las ideas dispersas que no se organizaron en la serie teológica. Ambas concepciones no tendría por qué haber sido absolutamente opuesta, ya que pensar así supondría considerarla desde el mismo antagonismo excluyente que pretende la hegemonía, sino más bien originadas desde una relación dialéctica entre contrarios, con rasgos propios y con rasgos comunes. Incluso son los rasgos comunes los que más dan cuenta de la existencia de perspectivas distintas en los casos en que se evidencia una posición dominante, ya que son los rasgos propios que hacen a la identidad del otro lo primero que elimina la tendencia que pretende perpetuarse como hegemónica.

### **Poética de los textos goliárdicos**

Un problema que dificulta considerar a *Carmina Burana* y demás textos relacionados como formando una teoría es el hecho de que constituyen una obra poética, con el carácter ambiguo que presenta cualquier obra de este tipo cuando se pretende que sirva como fuente histórica. Sin embargo, han sido obras poéticas como la *Ilíada* y la *Odisea* las que formaron el imaginario occidental hasta la aparición de los primeros filósofos y aportaron las herramientas intelectuales para comprender el mundo. El resultado en estos casos no sería lo que se denomina conocimiento científico ni mucho menos, sino

mitología en su forma más primordial y el inició de un camino más cercano al misticismo que a lo racional. Alrededor del siglo VII a.C cuando hicieron aparición las primeras concepciones filosóficas y tuvo lugar el llamado ‘pasaje del mito al logos’ no ocurrió un cambio drástico, por el contrario el pensamiento mítico convivió con el incipiente racionalismo de una manera pareja, como puede apreciarse en la obra de cualquiera de los filósofos presocráticos e incluso en el mismo Platón. Se plantea por ejemplo que Heráclito especulaba acerca del cambio en el mundo, y sin embargo no puede saberse con certeza si al referirse al fuego se trataba de la materia que lleva ese nombre, al modo de cualquier hillozoísta, o de una metáfora de la transformación. Otro tanto ocurre con las Formas que integran el mundo inteligible de la concepción platónica y que, si bien para el filósofo ateniense son reales y por lo tanto tienen el carácter que el racionalismo moderno le otorga a los hechos, su imposibilidad de contrastación empírica las relega al ámbito metafórico. Puede pensarse que los intentos de *episteme* no lograron concretarse en ciencia, o quizás sea que la poética tenía un valor en las culturas anteriores a la Modernidad que después se devaluó con el conocimiento científico y el crecimiento de las técnicas empíricas.

Otro aspecto del ambiguo carácter documental del *Codex Buranus* es la fragmentación que afecta a la obra total. Las intenciones de quienes organizaron y clasificaron los textos no necesariamente se corresponden con las intenciones de sus creadores, sin embargo esto que pareciera una gran complicación, posiblemente sea un indicio certero de que los tópicos sobre los que se organiza el manuscrito constituyeron una parte fundamental del imaginario de la época. El manuscrito sirvió para transmitir los textos como documento poético, pero probablemente sirvió más para comunicar a través de su forma de ordenar y clasificar el carácter de la sensibilidad del periodo en el que se originó. Por otra parte, el anonimato en el que se inscribe la mayor parte de los textos goliárdicos dentro del Códice sugiere varias interpretaciones. Se ha podido establecer quiénes fueron los autores de algunos poemas gracias a otras versiones del mismo texto presentes en otros manuscritos que contienen el nombre de su creador, pero la autoría no era una preocupación de la época ya que en cualquier caso suponía la intención de asemejarse a Dios como creador supremo, y afianzarse en la individualidad. Bastante en ese sentido era poder perpetuarse a través de los productos de la escritura en una época en la que la mayor parte de la población europea era iletrada, o más aún, analfabeta. Se atribuye a Gregorio Magno la creación de los distintos cantos que conforman el repertorio gregoriano, pero el estudio documental no ha podido demostrar nada seguro

al respecto salvo que la atribución de autoría fue útil para consolidar el carácter mítico y sacro de su figura. Incluso la leyenda cuenta que los cantos le fueron transmitidos por el Espíritu Santo, con lo cual la participación humana queda relegada a la mediación y no a la autoría.

En un ensayo dedicado íntegramente a la estética medieval, Umberto Eco explica lo que llama ‘visión simbólico-alegórica del universo’ (Eco, 1997: 68). El hombre medieval vivía en un mundo poblado de significados y poseía una visión deformada de la realidad que, como contrapartida positiva, le permitía prolongar la actividad mitopoyética (o sea la facultad para la producción de mitos y relatos) del hombre clásico. Como reacción imaginativa a la incertidumbre que el mundo real le producía, el hombre medieval produjo vastos repertorios simbólicos y estableció todo el imaginario de la época a partir de la expansión de esta capacidad mitopoyética. El mundo se le revelaba como una manifestación de Dios a través de las causas primordiales y eternas, y de éstas a través de las bellezas sensibles. Esta revelatividad de lo eterno en las cosas permitía atribuir a cada una de ellas valor de metáfora. Fueron los teólogos las autoridades encargadas de traducir las nociones de los textos sagrados, que el hombre común no podía captar por cuenta propia, en imágenes a partir de cadenas de metáforas codificadas y deducidas la una de las otras, fundamentándose en la idea de que los acontecimientos mismos del Antiguo testamento habían sido predispuestos por Dios, como si la historia fuera un libro escrito por sus manos, para actuar como figuras de la nueva ley. Ahora, si en algún caso las escrituras parecían contradecir la fe, debía desconfiarse del sentido figurado: “Agustín nos dice que debemos sospechar el sentido figurado cada vez que la Escritura, aunque digan cosas que literalmente están dotadas de sentido, parece contradecir las verdades de la fe o las buenas costumbres” (Eco, 1997: 82). Con esto, más allá del sentido literal o figurado, la verdad quedaba a disposición de quienes estaban autorizados a interpretar.

Del figurativismo teórico se pasó al alegorismo enciclopédico y luego al alegorismo universal que representó una forma mágica y alucinada de mirar el universo, no por lo que parece sino por lo que podría sugerir. Esta visión alegórica se pasará al arte que podrá ser interpretado a la par de la naturaleza, pero hacia fines del siglo XII irá desapareciendo. Tomás de Aquino (ca. 1224-1274) será quién despojará el campo para una visión más racional de los fenómenos al considerar que el sentido del texto sagrado se funde con el sentido literal o sentido histórico, pero teniendo en cuenta la posibilidad de que haya otros sentidos. Lo importante será aquello que el autor pretendió

comunicar, y si hay algo que pretendió comunicar y no sabía que estaba comunicando, se podrá hablar de sobresentidos.

La alegoría valdrá sólo para la historia sagrada que se construye por signos y no para la profana que se construye por hechos, liquidando el alegorismo universal y llevando a una laicización de la naturaleza y la historia mundana.

Estas modificaciones en la manera de percibir y entender al mundo se irían realizando desde finales de la Alta Edad Media no sin resistencias desde el ámbito hegemónico. La condena a las actividades ‘mundanas’ surgía principalmente de la religión pero también de la autoridad terrenal subordinada a la primera. En este sentido la marginalidad en la que se inscribían quienes realizaran acciones consideradas negativamente para la hegemonía cultural de la época también podía derivarse de este doble discurso. Si bien ciertas actividades eran condenadas, es muy probable que la condena fuera aún más severa para aquellos que escribieran y poetizaran acerca de ellas y que a partir de este medio pusieran en evidencia ciertas conductas hipócritas de la época.

Un tercer aspecto se relaciona con la intención de desautorizar a la hegemonía eclesiástica y puede encontrarse en la apelación a Golias o la pertenencia a una *ordo vagorum*. Si las justificaciones debían remitirse a las autoridades eclesiásticas del mundo cristiano feudal y desde allí se determinaba lo bueno y lo malo, modificar la autoridad podía lograr modificar los valores; y si las autoridades fueran de carácter mítico y ficcional, la modificación sería poética, sensible y estética en primera instancia. O sea, la posible ficcionalización que los textos goliárdicos sugieren en casos como el personaje del obispo Golias o la Orden de los vagantes, más que una construcción sociológica sería una inversión esteticista de la mitología católica que sirvió para poner en tela de juicio la autoridad de la Iglesia desde la ironía y la parodia.

Si las fuentes remarcan desde lo intencionalmente documental los aspectos afirmados como reprobables desde la cultura hegemónica de la época, los textos goliárdicos manifiestan desde lo poético cuáles son los valores y la posición de sus autores.

## Discurso y posicionamiento de los goliardos

Se han realizado estudios acerca de los goliardos desde distintas concepciones y de manera entrelazada principalmente desde la historia y desde la filología, tal como ocurre con los textos que hemos analizados en el capítulo anterior. De aquí en más nos ocuparemos del aspecto discursivo de los textos goliárdicos apelando a las regularidades presentes en el contenido para determinar el posicionamiento del enunciador en función del contexto de enunciación originario, o sea entre los siglos XI y XII. Estas regularidades que intentaremos detectar en el análisis responden a lo que el filósofo Michel Foucault denominó en su *Arqueología del saber* ‘formaciones discursivas’ y presentan la posibilidad de detectar los aspectos ideológicos en los discursos.

Para Foucault el problema central de la regularidad discursiva es consecuencia de que los elementos del discurso, como el objeto, el concepto, el tema o la modalidad enunciativa, rara vez se presentan de manera homogénea. Citando al autor: “En el caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamiento, transformaciones) se dirá, por convención, que se trata de una formación discursiva...” (Foucault, 1983: 62). En función de lo anterior al momento de buscar los tópicos principales algo interesante, que se presenta en nuestro caso particular, es que al no ser los goliardos un grupo social y políticamente organizado la presencia de ciertas regularidades discursivas más parecen ser producto espontáneo de la mentalidad y la ideología de estos individuos. Es aquí en dónde se presenta lo que más arriba hemos llamado ‘posicionamiento’ que siguiendo a Foucault, Elvira Arnoux define como: “... el lugar dónde se ubica el enunciador en un campo discursivo – conjunto de formaciones discursivas que compiten o que se delimitan recíprocamente y que orienta las opciones que realiza. Estas pueden ser exhibidas conscientemente como marcas de identidad pero, en general, están reguladas por la formación discursiva” (Arnoux, 2006: 24).

A partir de estas ideas pueden organizarse los distintos elementos según regularidades discursivas. Para esta tarea deben considerarse cuáles son los tópicos más importantes y las líneas de sentido que se pueden establecer entre ellos sin dejar de tener en cuenta la clasificación de los textos como ha sido presentada anteriormente, por ser



la que corresponde a las subdivisiones del manuscrito original, e incluyendo los textos de otros manuscritos en los grupos de análisis.

Una de las regularidades que pueden encontrarse en la poética de los CB son las temáticas vinculadas a lo amoroso. Ahora, a diferencia de la poesía del ámbito litúrgico en la que se presenta al amor como algo sagrado, o de la poesía creada en el ámbito de la nobleza en la que predomina el amor cortés, aquí aparece en su aspecto más sensual y en ocasiones directamente descomprometido y vinculado al placer. Esto supone una licencia ciertamente profanadora con respecto a la poetización aceptada en la época.

El arte mariano es testimonio de una de las formas de amor medieval, seguramente la más aceptada por estar validada en el cristianismo, en la que lo amoroso y la devoción se mezclaron de manera inseparable. El culto a la Virgen María supone la veneración a la madre del santo patrón de los cristianos pero a la vez establece un lugar de importancia para el rol de la mujer que en tanto madre puede ser tenida en cuenta, y en tanto virgen puede también ser adorada. Un himno del siglo IX como *Ave Maris Stella* o cualquiera de las cuatro antífonas marianas son testimonio de cómo se podía comunicar el amor divino sin necesidad de apelar a la iconografía.

La aparición y ascenso de la burguesía y la cultura que de ella deviene generó también una acentuación en otra de las concepciones dominantes sobre el amor. Originariamente ‘burguesía’ no contenía la significación que adquirió hasta llegar a la designación marxista. La burguesía era un grupo novedoso y en ascenso que entre los siglos XI y XIII se correspondía con los mercaderes. Estos recibían protección de los nobles y se asentaban en los alrededores de los castillos tras las murallas, en los burgos, y de aquí la denominación que obtuvieron. La postura de los goliardos hacia este nuevo grupo en ascenso fue crítica, pero más crítica aún hacia las relaciones que las clases tradicionales poderosas iban estableciendo con los burgueses. El rechazo que puede encontrarse en los CB hacia la mercantilización, y al dinero como eje de las relaciones sociales, va dirigido tanto a burgueses como a nobles o religiosos. En este contexto, la cultura caballerescas se afirmó como un compromiso entre el antiguo sentimiento, jerárquico, conservador y feudal y las nuevas actitudes burguesas y liberales. El crecimiento de la burguesía y la superposición que éste causó sobre las clases nobles agudizó la intención de distinción en la clase caballerescas respecto a las demás dejando su marca en la lírica y la épica caballerescas. A la ya creada idea de ‘caballero de Cristo’, fomentada desde lo eclesiástico para frenar la belicosidad, se agregó un afeminamiento de la vida y las costumbres, no solo dado por la exaltación de la mujer como *maitresse*,

sino también por el ablandamiento en el que cae la figura misma del caballero. Por otro lado el espíritu caballeresco se opuso tanto al vulgar campesino como al espíritu de lucro burgués. La cultura caballeresca, tanto en su sistema ético como en su nueva concepción del amor, apoyada en el amor *courtois* y la mujer como símbolo de adoración, expresó el antagonismo entre tendencias mundanas y supraterrrenales, sensuales y espirituales. En síntesis, tanto la Iglesia como los caballeros feudales comenzaron a perder terreno, pero lograron hacer trascender su cultura dentro de la emergente cultura burguesa. La lírica trovadoresca es el ejemplo más claro de esta supervivencia y en ella encontramos también la emergencia de la lengua vernácula, o vulgar, en comparación con el latín.

Tanto el amor divino como el cortés coinciden en poner a la mujer como objeto de adoración con el cual se pueden sublimar las pasiones de una manera espiritual y enmascarar la naturaleza tras un manto poético. La poesía goliárdica es más directa a la hora de resaltar el amor como algo natural, humano y sensible, como puede verse en *Tempus est iocundum*:

Es un tiempo alegre,  
¡Oh, muchachas!  
Alégrense ahora,  
¡Oh, jóvenes!  
¡Ah!  
¡Todo en mí florece!  
Por el amor de las muchachas  
me enciendo entero  
¡Por un nuevo, un nuevo  
amor yo muero!  
(Montemayor, 1985: 26)

En el fragmento anterior la mujer es presentada, no como objeto de adoración divina, sino como objeto de atracción sensual y amorosa. Ciertamente es que la imagen se restringe a las mujeres jóvenes, sin embargo la femineidad se presenta de forma más humana sin quedar reducida a su aspecto virginal o de dama cortesana.

El amor también presenta un lado oscuro cuando el deseo no es satisfecho o cuando la gloria y los aspectos heroicos quedan opacados por los sentimientos amorosos:

*Nobilis, mei miserere precor!*

Oh tú noble, compadécete de mí, te lo ruego!  
Tu rostro es espada con la que perezco  
Pues, desde la médula, te ama mi corazón:  
¡Ayúdame!  
*Est.* El malvado amor todo lo supera  
¡Ayúdame!  
(Bazán Montenegro, 1962: 89)

O en la épica *Olim sudor Herculis*:

El amor marchita la gloria de la fama;  
al amante no le importa el tiempo perdido,  
sino que se afana en pasar sus horas con Venus.  
(Arias y Arias, 1970: 131)

La contradicción que conlleva el amor no es más que otra parte de la propia naturaleza contradictoria del ser humano. En *Axe Phebus aureo* se ve cómo quien busca el amor lo busca como un tesoro difícil de conseguir y por esa razón rechaza las oportunidades que se le presentan fácilmente.

Desprecio a la que se me entrega; y me desvelo tras la que rehúsa.  
En eso consiste mi felicidad, ya me favorezca o me haga desfallecer.  
Huyo de la fácil, deseo a la que huye.  
Cuanto más aborrezco lo que conviene, más me engolfo en lo prohibido.  
Cuanto más fácil me es la conquista más me atrae lo ilícito  
(Arias y Arias, 1970: 135)

La propia contradicción es necesaria y mientras que el amor puede opacar la gloria del héroe, es también gloria en sí mismo.

*Amor tenet omnia*

Dondequiera el amor vuela  
cegado por el placer.  
Muchachas, muchacho  
que acompañais...  
la que sin compañero se encuentre  
habrá perdido en verdad toda gloria.  
(Montemayor, 1985: 19)

Pero también el amor tiene poder sobre los dioses y consagra especialmente a Venus, divinidad femenina, por sobre los demás.

*Amor habet superos*

El amor subyuga a los dioses;  
Juno manda sobre Júpiter.  
El Noto con sus blandas brisas cautiva a Neptuno.  
Plutón, que gobierna los infiernos,  
sólo se humilla ante el amor.  
(Arias y Arias, 1970: 171)

Deseo y amor parecen no ir siempre de la mano y ciertas veces generan conflicto convirtiendo al amante en alguien desafortunado:

*Clausus Chronos*

Mantengo un fuego secreto.  
Amo, pero sin suerte,  
pues deseo lo prohibido y no lo que me conviene.  
Venus ha destrozado mi esperanza de victoria;  
lo que creía seguro, todo quedó en nada.  
(Arias y Arias, 1970: 137)

Muchas veces el amor aparece de la mano de otro de los tópicos recurrentes en los textos goliárdicos: la primavera. Tiempo del amor sensual principalmente, ya que es el periodo más apto para estar al aire libre, a la luz, en la naturaleza, y captar el símbolo de la juventud. Las condiciones climáticas a las que se veía sometido el hombre medieval eran determinantes en su modo de relacionarse con el exterior y a la vez esto llevaba a la necesidad de refugio e incluso de enclaustramiento, condición esencial para cualquiera que quisiera pertenecer al clero regular. Para los goliardos, el encierro resulta negativo incluso cuando se busca inspiración poética:

Algunos poetas evitan a las muchedumbres  
y sólo apartadas habitaciones eligen;  
estudian, se empeñan, se desvelan, trabajan sin suspiro  
pero nunca alcanzan la obra bella que buscan.  
(Montemayor, 1985: 33)

La verdadera obra es la vida misma. Vivir realmente supone en cualquier caso estar lo más cerca posible del mundo externo y de las condiciones naturales. No es bueno permanecer enclaustrado, si no es necesario, y resulta un atentado contra la vida no estar en el exterior cuando el tiempo es favorable.

*Ver redit optatum*

Ya llega con alegría la deseada primavera  
vestida de purpureas flores.  
¡Con qué dulzura trinan las aves!  
El bosque reverdece,  
todo está lleno de amena armonía.  
(Arias y Arias, 1970: 189)

El buen tiempo debe ser honrado y agradecido por quienes resultan favorecidos:

*Solis iubar nituit*

El resplandor del Sol relució,  
anunciando al mundo que para nosotros ha brillado  
el tiempo placentero.  
La primavera, que apareció,  
dándonos fecunda tierra  
merece ser saludada.  
(Bazán Montenegro, 1962: 85)

El retorno del buen tiempo confirma la gracia del ciclo vital y debe ser compartido  
entre quienes aman:

*Omnia Sol temperat*

Tan gran renovación de las cosas  
en la primavera que retorna cada año  
y la autoridad de la primavera,  
nos manda estar contentos.  
Presenta sus habituales cambios;  
y en tu primavera,  
es fe y honradez  
retener al que es tuyo.  
(Bazán Montenegro, 1962: 97)

La primavera supone alegría y comunión con la vida pero además es la estación joven  
del año. La juventud es el momento de la vida más adecuado para dedicarse al amor  
sensual dejando de lado las preocupaciones.

*Omittamus studia*

Dejemos los estudios,  
dulce es la ignorancia,  
y aprovechémonos de los placeres  
de la tierna juventud.  
Propio es de la vejez,  
el preocuparse de cosas serias.  
(Arias y Arias, 1970: 177)

El impulso de amar es el gran designio de la Naturaleza y es en la juventud cuando se presenta. Las normativas que intentan reprimir el amor sensual son consideradas como imposiciones absurdas y antinaturales. Nada más terrible que negarse a la naturaleza del amor como aparece en la *Confesión* del Archipoeta:

Es cosa ardua vencer a la naturaleza  
y que, en presencia de una muchacha, la mente quede pura;  
los jóvenes no podemos seguir una ley tan dura  
y no interesarnos en sus delicados cuerpos.  
¿Quién, puesto en el fuego, no se quema con el fuego?  
¿Quién podría quedar casto habitando en Pavia,  
en don de Venus atrapa a los jóvenes con el dedo,  
los enlaza con los ojos, los cautiva con el rostro?  
(Bazán Montenegro, 1962: 121)

Si bien los goliardos exaltan la juventud como el periodo más feliz para todo ser vivo, no lo hacen con ingenuidad sino con plena conciencia de la vejez y de la muerte. El llamado a vivir se hace necesario cuando se percibe la fatalidad de la vejez, pero también se reconoce la fortuna de poder haber vivido bien y se agradece con virtud y madurez, como se presenta en este poema atribuido a Pierre de Blois:

Dum iuventus floruit  
Aquella edad enseñaba,  
recomendaba, pregonaba  
-porque a esto la edad asentía-  
“Nada está prohibido”  
todo al permitirlo  
lo hacía posible.  
Y quiero hoy recapacitar  
renunciar, corregir  
cuanto temerariamente hice:  
desde ahora atender  
a lo serio y con virtudes  
pagar mis vicios.  
(Montemayor, 1985: 44)

Entre las virtudes, y en lo que respecta al amor, se reconoce la importancia de la fidelidad como forma de evitar el destino incierto. En todo caso, es conveniente optar según la situación eligiendo con libertad y responsabilidad.

*Omnia sol temperat*

¡Ámame fielmente!

Mira mi fidelidad:  
con toda el alma  
y con todo el pensamiento  
estoy contigo  
aunque en la distancia ausente.  
Quien de otra manera ama,  
en vano en el Destino rueda.  
(Montemayor, 1985: 29)

La asociación entre el amor y la cultura clásica grecolatina es explicitada en muchos textos, particularmente bajo el nombre de Venus:

*Dum Diane vitrea*

Después de los blandos consorcios de Venus,  
la mente queda por fin tranquila.  
Y oscurecidos, ¡cosa maravillosa!,  
los ojos parecen navegar en la nave de los párpados.  
Qué agradable el paso del amor al sueño;  
pero más dulce todavía la vuelta del sueño al amor.  
(Arias y Arias, 1970: 129)

La belleza se constituye gracias al contexto natural propicio que provee la primavera para el amor como juego regido por Venus:

*Tempust adest floridum*

La florida estación ha llegado, pues surgen las flores  
primaverales; luego, en todos se mudan las costumbres.  
Los colores reparan lo que el frío había dañado;  
percibimos que esto sucede gracias a los muchos colores.  
Están llenos de flores los prados ¡En ellos juguemos!  
¡Vayamos las jóvenes junto con los estudiantes;  
juguemos por amor a Venus,  
para que se lo contemos a las demás muchachas!  
(Bazán Montenegro, 1962: 142)

Pero Venus tampoco es totalmente benévola, es necesario cuidarse con prudencia de no caer en su trampa:

*Dum caupona verterem*

Confieso que me quedé con ella unos tres meses,  
pues traía la bolsa llena y viví como un señor.  
Luego Venus me quitó todo mi dinero y me quedé en la calle.  
Sírvaos de escarmiento, jóvenes, lo que habéis oído.  
Apenas que habéis sentido la flecha de Venus, acordaos de mí,  
también vosotros podéis caer en la red o quedar libres si queréis.  
(Arias y Arias, 1970: 219)

Ni ángeles ni demonios, los dioses paganos ejercen su poder sobre los seres humanos pero estos últimos tienen la posibilidad de elegir y discernir antes de quedar atrapados. Las alusiones a elementos de la cultura grecolatina como Venus, Apolo, Flora, Cupido, etc., son una constante en los textos goliárdicos, incluso a veces para exorcizarlos como ocurre en el poema *Omne genus demoniorum* en el que faunos, sátiros, ninfas y sirenas son considerados igual que incubos y faunos (Montemayor, 1985: 51) Junto con el conocimiento del latín y las técnicas de versificación clásicas, estas alusiones son muestra del carácter erudito de sus autores así como también lo son las citas a poemas de autores antiguos que presentan algunos textos, por ejemplo, Horacio (CB 13, 20 y 25) u Ovidio (CB 18, 20, 25, 99b, 104a, 123<sup>a</sup> y 176).

Entre los dioses de carácter masculino que invoca el discurso goliárdico, Baco es sin duda el protagonista central. Su manifestación a través del vino es esperada y agradecida como fuente de vitalidad e inspiración. Así se demuestra en *Bacche bene venies* y también lo explica el Archipoeta:

Bienvenido, Baco,  
siempre amado y deseado,  
con cuya llegada  
se alegra nuestro espíritu.  
Este vino,  
vino bueno y generoso,  
nos hace nobles,  
justos y animosos.  
(Arias y Arias, 1970: 207)

Nuevamente de la *Confessio Goliae*:

Nunca me ilumina el espíritu de la poesía  
si antes no me lleno bien el vientre.  
Cuando Baco domina en el cerebro,  
Febo irrumpe en mí y hace maravillas [por mi boca]  
(Dormhein, 1960: 63)



Más arriesgado aún es lo que postula la personificación del vino en el texto conocido como “Disputa entre el agua y el vino” en el cuál el vino es presentado con características mágicas asociadas a la clarividencia y al milagro.

*Denudata veritate*

“El que no se esfuerza por beberme puro  
no puede distinguir lo falso de lo verdadero.  
Gracias a mí el cojo corre, el ciego ve, el sordo oye,  
la inteligencia se despierta y el mudo habla.”  
(Arias y Arias, 1970: 273)

Las menciones a dioses paganos en los textos goliárdicos presentan sus denominaciones latinas y esto supone una aceptación del reduccionismo que presentaban estos casos en la cultura romana, pero también supone reconocer qué elementos de la cultura griega se filtraron hacia la Edad Media. Baco para los romanos, Dioniso para los griegos, personificaba al dios del vino por ser dios de la vegetación y de la naturaleza en general. La cultura latina produjo una reducción de la significación asociándolo de manera definitiva al vino, y los poemas goliárdicos mencionan el nombre latino hecho que en primera instancia es una consecuencia necesaria de la formación de sus autores. El pasaje por la cultura latina no sólo produjo un cambio de denominación, también concentró la significación en las características más mundanales del vino, ubicándolo ya no en un medio para lograr un estado de entusiasmo místico sino como fin en sí mismo. Esto se complicó aún más en la Edad Media con la oposición entre el vino bueno, ‘la sangre de Jesucristo’, y el malo, aquel que reivindicaba sus características paganas. Si bien los goliardos recurren directamente a *Bacche* como fuente de placer, asociado a otros tópicos en los que se exalta la naturaleza, la sensualidad y lo vital en general como fuentes de bienestar e inspiración sugieren un retorno a las características dionisiacas.

Los *CB* contienen poemas en los que se desarrollan temáticas vinculadas con la naturaleza e incluso secciones completas dedicadas al tema como *Nomina avium* (El nombre de las aves) o *De nominibus ferarum* (El nombre de las fieras). Lo natural es poetizado con tono de añoranza para tiempos en los que el ámbito social se iba transformando:

*Veris laeta facies*

Recostado en el regazo de Flora,  
adornada ya con esta variada flor,  
Febo nuevamente  
se ríe.  
El Zéfiro con perfumado  
aroma va soplando  
A porfía por el premio  
corramos en (la lid del) amor.  
(Bazán Montenegro, 1962: 121)

La taberna, templo de Baco, es el único lugar cerrado y fijo que se acepta. Es casi una contrapartida de la Iglesia. Pero además de ser el lugar donde se bebe, es también el lugar en el que se juega.

*In taberna quando sumus*

Cuando estamos en la taberna,  
no nos importa qué sea la tierra,  
sino que nos precipitamos al juego  
que es nuestro perpetuo desvelo.  
Lo que se hace en la taberna,  
donde el dinero es copero,  
esto sí importa averiguarlo.  
¡Pero escuchad lo que os voy a decir!  
(Moles, 1978: 291)

El juego supone por una parte la diversión y la despreocupación con respecto a los temas serios, pero por sobre todo se relaciona con otro elemento central que es la fortuna. ‘Fortuna’, ‘Tiqué’ para los griegos, es el nombre que los romanos le asignaron a la diosa de la suerte. Poseedora de la Rueda de la Fortuna, con ella podía regir el destino de todos a partir del cambio y el retorno. El juego es una manera de desafiar a la fortuna:

*De vagorum ordine*

Nuestra orden prohíbe usar vestidos dobles.  
El que recibe una camisa, para que vaya honestamente,  
pronto se saca la capa con la intervención de Decio;  
el juego abiertamente lo despoja del cinto.  
(Dormhein, 1960: 79)

‘Decio’ (del francés antiguo *dez* que significa: juego de los dados) es el nombre con el cual se hacía referencia a un supuesto dios de los dados, la baraja y el juego en general. Los seguidores de este dios conformaban la *Secta Decii*. Los goliardos hacen referencia a él en varios textos y lo presentan, como toda divinidad, caprichoso en su

accionar. Hugo de Orleans lo invoca en un poema en el cual hace referencia a su propia boca:

*Hospes erat*

La que era capaz de pedir una buena cena,  
apenas tiene ahora voz ni sonido.  
¡Que el traidor Decio se vengue de tal amigo  
que me quitó lo que tenía y me dejó sin nada!  
(Arias y Arias, 1970:45)

Decio puede aplicar su justicia, siempre de manera arbitraria:

*Si quis Deciorum*

Falsos son tus dones, Decio;  
estás lleno de falsedad y engaños;  
a los que atraes al juego los haces luego rabiarse;  
la ciencia de los jugadores son fraudes y rapiña  
que a mí me martirizan hundiéndome en la ruina.  
(Arias y Arias, 1970: 223)

Este poema también justifica la relación entre Decio y Baco:

Si eres de los de Decio,  
rico en tu oficio,  
y quieres gozar de la compañía de los Vagabundos  
nunca desprecies el vino y ama las tabernas.  
(Arias y Arias, 1970: 221)

Y más adelante la relación entre ambos y Fortuna:

Que nuestra parranda no tenga fin:  
bebamos todo lo que Decio nos da;  
pues bien sabemos que él lleva  
el escudo de la Fortuna.  
(Arias y Arias, 1970: 221)

Probablemente, el texto más emblemático de *Carmina Burana*, y mandamiento de los goliardos por antonomasia, sea *O Fortuna*

Oh Fortuna,  
más variable que la luna,  
siempre creces o menguas;  
una vida miserable nos embota  
y nos aguza los sentidos.  
Lo mismo cambia la pobreza que la riqueza.  
(Arias y Arias, 1970: 221)

Aunque la fortuna también tiene su propio ritmo. No es lineal, como el ritmo que irá imponiéndose en el imaginario de la cultura occidental venidera, sino circular como lo determina la Rueda de la Fortuna:

*Fortune Rota*

En el trono de Fortuna  
estuve sentado con soberbia,  
coronado de variadas flores  
de la prosperidad;  
aunque por cierto florecí  
feliz y bienaventurado,  
Ahora he caído de lo más alto,  
privado de toda gloria.  
(Dormhein, 1960: 96)

El cambio no puede determinarse absolutamente pero sí puede advertirse a partir del movimiento circular de la Rueda principio que se asocia con otros elementos dionisiacos como la metamorfosis y la transmutación.

Contrarios como el Bien y el Mal, la Belleza y la Fealdad, lo verdadero y lo falso se subordinan al cambio que a la vez queda regulado por los ciclos de Fortuna.

### **Formaciones discursivas**

Estableciendo líneas de sentido entre los elementos presentados en el apartado anterior pueden determinarse ciertas regularidades discursivas. La importancia que se le da a lo natural y la exaltación de este aspecto en el ser humano en función del amor en su forma más primaria, sensual, permiten pensar una regularidad en el intento de resaltar lo terrenal. Esto resulta más significativo cuando se considera que desde la teología medieval lo verdaderamente importante no está en lo terrenal, por el contrario, lo verdadero está en lo supraterranal, en lo divino. Este contraste nos permite postular en la poética de los CB una primera formación que aquí denominaremos: 'lo terrenal'.

Otra relación aparece vinculada con los sentidos, con lo empírico. Por un lado está lo sensual, mencionado antes en relación con los sentimientos humanos, precisamente el amor, pero por otro lado, lo empírico es considerado también en función de la exaltación de los sentidos, y el vino era el medio más reconocido para esta tarea. Puesto en contraste con lo que ocurría en el ámbito litúrgico, nos encontramos con que en este último los sentidos y el cuerpo en su totalidad, debían ser rechazados y condenados. La forma de alcanzar lo divino consistía en la utilización del intelecto, los

sentidos sólo generaban confusión y la verdad sólo se encontraba en el mundo inteligible. Postularemos aquí una segunda formación que llamaremos: ‘lo sensible’.

Una tercera regularidad puede ser establecida a partir del juego. El juego supone en primer lugar la dispersión con respecto a los problemas serios, pero visto en su aspecto más vital también supone la relación entre reglas establecidas y la aleatoriedad que permite a los jugadores a veces triunfar, a veces perder. En una sociedad en la cual los roles estaban firmemente establecidos la movilidad no era cosa fácil. La superestructura de la sociedad feudal puede analizarse a partir de lo que Georges Duby denomina “los tres órdenes”, clasificación que divide a los que luchaban (guerreros), los que rezaban (sacerdotes) y los que trabajaban (campesinos) en distintos grupos que se comunicaban únicamente a partir del intercambio de funciones sociales. Cada grupo llevaba a cabo la tarea que debía realizar para los demás: cosechar, luchar o rezar. Los goliardos no podían ser ubicados en ninguno de los tres órdenes quedando relegados a los márgenes.

Para quienes integraban este sistema, el juego era una manera de salirse de los roles establecidos y competir de forma pareja, y además posibilitaba tomar una postura activa ante la condición humana en general regida por la fortuna. Es Fortuna quien regula por azar, caprichosamente, el juego y más aún, es quién regula la vida. En contraste con el ámbito litúrgico encontramos que, a un dios que usa sus propias reglas con una coherencia determinada desde la Iglesia Católica en este caso, los goliardos oponen un dios que usa las reglas de manera indeterminada. A esto lo llamaremos: ‘lo mutable’.

Veamos como ejemplo de la *Confesión* del Archipoeta los siguientes versos:

Ardiendo, en mi interior, en vehemente cólera,  
Digo con amargura a mi mente:  
“Hecho de materia de liviano elemento  
me parezco a la hoja con la que juega el viento.”  
Pues mientras es propio del varón prudente  
edificar sobre piedra la base de los cimientos,  
yo en mi necedad, me asemejo al río que corre,  
y nunca permanece bajo el mismo cielo.  
(Dormheim, 1960, 59)

El campo discursivo de los *CB* estaría integrado entonces por tres formaciones discursivas: lo terrenal, lo sensible y lo mutable. Denominaremos a este campo: ‘lo mundano’.

La comprensión de lo que venimos tratando debe realizarse desde la relación dialógica que se establece en contraposición al campo hegemónico determinado desde el ideario de la teología medieval. Hemos desarrollado brevemente a medida que exponíamos cada formación discursiva cuál sería la oposición que hay en las formaciones de la teología, pero ahora podemos utilizar algunas denominaciones. El campo discursivo de la teología católica estaría integrado por: ‘lo supra terrenal’, ámbito de lo divino posible de ser alcanzado después de la vida; ‘lo inteligible’, opuesto al mundo empírico; y ‘lo eterno’, inmutable e imperecedero. A este campo lo denominaremos: ‘lo sagrado’. Los aspectos contrahegemónicos de los *CB* pueden ser explicados a partir de este contraste que se produce al oponer el campo de ‘lo mundano’ al campo hegemónico de ‘lo sagrado’.

Hemos hecho referencia hasta aquí a los temas tratados en la poética de los *CB* y a la postura afirmativa del enunciador con respecto a ellos. Hemos indicado también una serie de poemas catalogados como ‘morales y satíricos’ en los que se puede apreciar particularmente el rechazo al poder, representado especialmente por la Iglesia Católica, y por un elemento que hace para la época de vínculo entre el ya arcaico sistema feudal, apoyado en el poder sobre la agricultura y el futuro sistema que se iba gestando de la mano de la burguesía, apoyado sobre el poder del dinero. Estos textos son los que cumplen la función de denunciar la corrupción del estado del mundo en aquel periodo y ejercer la crítica a las instituciones hegemónicas. Por otra parte, son también los textos más característicos porque es en ellos donde se presenta de manera más concreta el uso del arma propia del discurso goliárdico: el ataque poético-literario, con el cual no solo se apela a la erudición y a la habilidad de composición sino también a parodiar el propio discurso católico. Veamos como ejemplo el comienzo del *Santo Evangelio según el marco de plata*:

*Evangelium secundum marcas argenti*

En aquel tiempo dijo el Papa a los romanos: “Cuando el Hijo del hombre llegue a la Sede de nuestra Majestad, decidle ante todo: <¿Amigo, por qué has venido> Y si continua golpeando sin daros nada, arrójeselo a las tinieblas exteriores”. Ocurrió que un pobre hombre llegó a la Corte del Señor Papa y suplicó, diciendo: “Tened piedad de mí, ujieres del Papa porque la mano de la pobreza me ha tocado. Soy pobre e indigente por eso os ruego que vengais en ayuda de mi desamparo y miserias.” Ellos al oírlo, se indignaron y dijeron: “¿Amigo! ¿Que la pobreza sea contigo para tu perdición! ¡Vete, Satanás! ¡No sabes lo que puede el dinero!...”

(Le Goff, 1965: 43)

No sólo el poder económico es lo que está en juego aquí. El dinero decide también lo que es verdadero y justo:

*Manus ferens munera*

El que tiene la bolsa llena, hace verdad de la mentira.  
Don Dinero remacha enseguida los contratos,  
y es el mejor consejero.  
Don Dinero allana lo escabroso,  
y da fin a la guerra.  
Don Dinero es el mejor juez para con los prelados.  
Los jueces le seden enseguida sus asientos.  
(Arias y Arias, 1970: 157)

Incluso el dinero puede ser un remedio contra la mala fortuna como ocurre en *In taberna* y también en otra parte del poema anterior:

“Dad y se os dará”, dice la autoridad.  
La piedad de los malvados habla con dulzura a los que dan,  
pero la mala suerte pone en aprieto a los pobres.  
El de la bolsa llena va donde quiere.  
La santidad de Don Dinero hace santos sus placeres.  
(Arias y Arias, 1970: 157)

Imposible escapar de su influencia, aunque es conveniente no dejarse dominar, el gran valor que adquiere el dinero sólo puede ser contrarrestado por la sabiduría:

*In terra sumus*

Todo esto le muestra a quien sea  
que el Dinero reina dondequiera.  
y puesto que se acaba todo  
cuando la gloria del Dinero desea  
de su camino apartarse quiere  
la sabiduría tan solo.  
(Montemayor, 1985: 42)

La crítica no se realiza únicamente desde el contenido de los textos sino ya desde los títulos y citas de frases que se toman del discurso católico. Otros títulos como *Officium lusorum* (Oficio de los jugadores) o *Missa potatorum* (Misa de los bebedores) son ejemplos de esta actitud paródica. Es en esta actividad crítica donde se termina de definir al enunciador de los CB como una comunidad literaria de corte intelectual, poética y rebelde que construye un discurso en positivo para un enunciatario terrenal, y un discurso en negativo para un enunciatario ubicado desde la hegemonía.

## **Rasgos de filosofía helenística en el discurso goliárdico**

La oposición al intelectualismo platónico que puede encontrarse en la postura de los goliardos se produjo también como síntoma de los cambios de la época. El ideal católico había logrado en los primeros tiempos de la era cristiana anquilosar las ideas filosóficas que, originadas en el pitagorismo, desarrolladas por Platón y filtradas por Plotino, explicaban las cosas a partir de un mundo inteligible, original, y un mundo sensible, copia del primero. Esta concepción articulaba desde su lugar hegemónico las posibilidades de actuar, pensar y sentir. Pero hacia el siglo XII se produjeron modificaciones en el ámbito cultural e intelectual que comenzaron a mover los fundamentos sobre los que se estructuraba la sociedad.

En términos generales se produjo un crecimiento de la cultura en su totalidad que suele denominarse ‘Renacimiento del siglo XII’. Este período fue un momento de intensa actividad y revitalización en todos los ámbitos de la Europa Occidental: el religioso, el militar, el comercial, el intelectual, etc., y generó grandes cambios en las estructuras sociales y las relaciones de éstas con el entorno. A medida que las primeras ciudades se fueron desarrollando y creciendo junto con la actividad comercial que generaba el intercambio de mercancías, se hizo más imperante la idea de ampliar las vías comerciales. Si en un primer momento la mayor parte de los mercaderes eran árabes, sirios y bizantinos que pasaban por las ciudades de visita a traer sus productos, con el tiempo cada ciudad generó sus propios mercaderes y artesanos con poder propio y esto les permitió ejercer presión sobre los antiguos señores feudales quienes interesados por las conquistas y gloria permanente necesitaban nuevas tierras y riquezas, que se reflejaban en la adquisición de los productos cada vez más costosos que traían los mercaderes para solventar sus lujos. Las grandes deudas en las que los Señores se enredaban con los mercaderes los llevaba a la necesidad de conseguir nuevos botines u oprimir a los campesinos de una manera cada vez más injustificada.

La mirada hacia Oriente se hizo más aguda e intencionada especialmente desde el punto de vista comercial y religioso. Oriente simbolizaba el lugar en el que se conseguirían productos lujosos y exóticos para los mercaderes, nuevas tierras y botines para los Señores, y una posible vía de escapatoria a la pobreza y la opresión para los campesinos. El factor unificador lo otorgó la iglesia propiciando el discurso necesario para conciliar estos intereses bajo una justificación sacra, la reconquista del Santo Sepulcro que de acuerdo a la leyenda estaba en Jerusalén y en manos de los infieles



musulmanes, y militar, bajo el proyecto de las Cruzadas. Estas guerras santas que se propagaron desde la primera cruzada en 1096 hasta la octava y última en el año 1270 no lograron su fin religioso y produjeron la pérdida muchos seres humanos, pero sirvieron para aumentar las relaciones comerciales con Oriente y el poderío de ciudades como Génova y Venecia que competían con Bizancio por el poder sobre el mar Mediterráneo y el Mar Negro.

En el ámbito político interno, si bien el sistema señorial parecía consolidado, estaba en decadencia frente al ascenso de las monarquías. El poder monárquico fue lentamente sobrepasando al poder de las noblezas feudales en gran medida gracias a la relación que estableció con las ciudades, y mientras éstas ganaban autonomía ya no necesitaban de la protección de los Señores permitiendo que la incipiente burguesía comenzara a ascender y desplazar a la vieja nobleza. La presión de las monarquías comenzó a hacerse sentir también en el ámbito de la religión a partir de los reclamos monárquicos contra el Papado promulgando el derecho de los emperadores a ser considerados como los herederos necesarios de la antigua Roma.

El aspecto más positivo de la apertura y secularización de Occidente en el siglo XII fue el acceso a nuevas producciones y nuevas culturas. A través de la relaciones con el mundo musulmán se produjo un redescubrimiento de la Antigüedad Clásica gracias a la introducción en Europa occidental de una gran cantidad de obras científicas y filosóficas como los escritos médicos de Galeno e Hipócrates, los escritos sobre geografía y astronomía de Ptolomeo, las obras matemáticas de Euclides y Arquímedes, y por sobre todo las obras de Aristóteles. El influjo de estas obras llevó a un gran desafío por parte de los intelectuales medievales quienes se toparon directamente con el problema de la aplicación de la razón a la fe Católica. Esta preocupación por demostrar que lo que se consideraba por la fe estaba en armonía con lo que podía aprenderse por la razón sería la tarea principal del escolasticismo y alcanzaría su punto máximo en el siglo XIII, aunque el origen de esta tendencia tuvo sus comienzos antes en las obras de san Anselmo y Abelardo.

El conocimiento de la concepción aristotélica dio lugar a la posibilidad de teorización alejada del mundo inteligible o al menos crítica hacia él. Este proceso se fue dando periódicamente a medida que se realizaban las traducciones latinas hechas por judíos sobre las versiones árabes de la obra del Estagirita, lo que suponía un manejo del lenguaje sin precedentes hasta el momento, pero además no era nada sencillo que una concepción fuera aceptada bajo la visión católica sin ser considerada,

herética, profana o al menos, pagana. La concepción dominante aplicó una visión reduccionista a gran parte del conocimiento novedoso al que se pudo acceder en aquella época especialmente si se trataba de posiciones concretas acerca del mundo como las que proponían las filosofías helenísticas, pero los cambios fueron de la mano de una reapertura al mundo sensible. Algunas características del estoicismo, tendencia a la habían adherido los emperadores romanos más estables, podían acercarse al cristianismo, sin embargo no era tan sencillo acercar los postulados del epicureísmo o de los cínicos.

Existen algunas menciones significativas a Epicuro en algunos textos goliárdicos como en *Alte clamat Epicurus* (CB 211) o en *Licet eger cum egrotis* (CB 8) que parecieran relacionarse con la intención de dar cuenta de la importancia que tenían las actividades placenteras para sus autores. La inclinación hacia el placer es una intención clara en los goliardos tanto como consciente exaltación de lo sensible o como plena diversión sin conocimiento de causa, sin embargo no puede afirmarse que se trate de hedonismo en el sentido filosófico porque es poco probable que sus autores conocieran esta doctrina a no ser por apreciaciones negativas. Ciertamente es también, como plantea Wolff que algunos casos (CB 212-214) son contrarios a la concepción moral hedonista (Wolff, 1998: 261) En ambos textos Epicuro aparece vinculado con la satisfacción de las necesidades primarias y el placer que de aquí deriva:

Epicuro vocifera: “El estómago rebosa confianza:  
el vientre será mi dios;  
la gula desea un dios cuyo tiempo es una cocina  
en la que humean manjares celestiales.”  
(Arias y Arias, 1977: 211)

Estas palabras se le atribuyen a Epicuro en el primero de los poemas mencionados, pero más adelante quien aparece personificado y habla a la par de él es directamente el estómago:

Dijo el vientre: “De nada me preocupo sino de mí;  
mi único cuidado es el tener verdadera paz  
y refocilarme con la comida y la bebida,  
y luego dormir y descansar.”  
(Arias y Arias, 1970: 211)

La alimentación aparece como una necesidad plenamente, egoísta y animal, y Epicuro se presenta caracterizado como una divinidad de la gula. Pero a fin de cuentas, tener el estómago lleno es una necesidad natural previa a cualquier aspecto social y, en

una economía poco desarrollada en la producción y conservación de alimentos como la medieval, la cual más de una vez derivó en carestías y hambrunas, el reclamo para satisfacer el estómago se torna más serio y altruista que aquél fundamentado sobre el placer individual.

En el segundo de los casos, un poema atribuido a Gualterio de Châtillon, la mención a Epicuro está relacionada también con la satisfacción hedonista pero se utiliza para hacer una crítica moral al modo de vida en el que estaban cayendo las autoridades eclesiásticas de aquél periodo que mientras no sufrían la escasez a las que sí podían subordinarse otros estratos más bajos y además predicaban el ascetismo, sin embargo, exaltaban los bienes materiales en sus propias vidas:

Conque nadie vive puro  
y se derrumba el muro de la castidad,  
Epicuro es ponderado  
y nadie mira que ha de morir.  
Gratas son las comilonas  
y con oro o dinero  
allana todos los caminos  
el futuro obispo.  
(Moles, 1978: 291)

No es claro que conocimientos de las ideas epicúreas habrán tenido los autores de estas menciones más allá de las connotaciones hedonistas que le atribuyen como contrapartida al idealismo intelectualista platónico. Ciertamente es también que la analogía entre hedonismo y epicureísmo fue una asociación apresurada que, incluso habiendo sido rechazada por el propio Epicuro, perduró hasta entrado el siglo XX. Se lee en la Carta a Meneceo: “Cuando decimos que el placer es la única finalidad, no nos referimos a los placeres de los disolutos y crápulas, como afirman algunos que desconocen nuestra doctrina o no están de acuerdo con ella y la interpretan mal, sino al hecho de no sentir dolor en el cuerpo ni turbación en el alma” (Epicuro, 1994: 63). En este sentido la asociación entre epicureísmo y hedonismo llevada a cabo en los textos mencionados anteriormente es poco certera. Pero los goliardos comparten varios aspectos del epicureísmo, principalmente en lo que respecta a poner en primer plano al mundo sensible. Según la posición de Epicuro (ca. 341 – 270 a.C) sólo debe interesarle al ser humano el mundo sensible, y el mundo inteligible, en el caso que existiese, no debe ser tenido en cuenta en absoluto ya que no tiene influencia sobre el mundo real. Toda la realidad sensible es material y se origina en un elemento mínimo,

también de constitución material, que es el átomo. Los dioses existen pero están absolutamente despreocupados de los seres humanos, con lo cual no es necesario temerles en ningún aspecto. Siendo la materia humana sensible como en cualquier otro animal, la sensibilidad es el fundamento de la vida incluso en sus aspectos morales. Sensaciones buenas y sensaciones malas equivalen a placer y dolor respectivamente, es menester del ser humano evitar el mal y buscar el bien dirigiendo la voluntad hacia la felicidad como fin. Para el epicureísmo el placer es un medio que se relaciona con saciar las necesidades orgánicas e intelectuales elementales del ser humano y se consagra en la *ataraxia*, la ausencia de turbación, y en la *aponía*, ausencia de dolor. Ciertamente que las intenciones goliárdicas parecen desprenderse de esto último e incluso reducir en este aspecto las ideas epicúreas al ascetismo. El exceso se asocia a la gula y al desenfreno, pero en la práctica poética adquieren un matiz distinto. La exaltación de los sentidos excede la postura epicúrea de la *ataraxia* pero también puede ser entendida como parte de la postura poética hiperbólica en contra de los límites represivos del intelectualismo y el desocultamiento del mundo sensible.

El placer es el bien que debe buscarse para llegar a la felicidad y los poemas goliárdicos lo consideran de manera insistente, pero más allá del hedonismo y del acercamiento a Epicuro, la oposición a la hegemonía apolínea y todo lo que ella conlleva en los aspectos morales y estéticos puede surgir desde la afirmación de la postura contraria. Se ha mencionado en el Capítulo I la dinámica entre lo apolíneo y lo dionisiaco en los orígenes de la cultura occidental y cómo lo primero se superpuso a lo segundo. Más adelante se volverá sobre este asunto, pero antes comparemos la postura goliárdica con la de otra corriente helenística anterior al epicureísmo: el cinismo.

No puede afirmarse que la postura de los goliardos fuera cómoda, aunque tampoco estaba del todo condicionada por la hegemonía. Esta situación permitió una ubicación discursiva estratégica para dirigirse a los distintos sectores de la sociedad medieval. Los CB son testimonio del aspecto más intencional del grupo representado. Ya se ha mencionado en el capítulo anterior lo difícil que es determinar concretamente las características del grupo en cuestión, así como también hemos explicado que la intención de sus autores no era ni la fama ni la reivindicación grupal. La marginalidad era una situación al parecer necesaria y desde allí es desde donde se enuncia el discurso goliárdico. No sabemos a ciencia cierta si los autores eran hombres marginales pero sí que fueron poetas marginales (o que ser poeta, en el sentido

moderno de la palabra, era marginal en la Edad Media) como lo demuestra la propia situación de los CB.

Varias características relacionan a los goliardos con los filósofos helenistas llamados ‘cínicos’ u hombres perro. Ya desde los nombres, que se originan en un calificativo de carácter peyorativo con el cual se deshumanizaba o al menos se denigraba a sus integrantes y que sin embargo estos reapropiaron y resignificaron de manera crítica, encontramos una analogía entre ambas posturas. A su vez, las anécdotas que mencionan ciertas conductas públicas de Diógenes de Sinope (ca. 400-323 a.C) pasan de lo grotesco a lo excéntrico, pero cuando se las considera en el periodo histórico resultan más bien aberrantes, como ocurre con las conductas atribuidas a los goliardos analizadas en el Capítulo II, tales como beber de más, jugar o dedicarse al amor sensual, consideradas muy negativas por las autoridades de la época. Puede pensarse que se trata de conductas irracionales y eso no ofendería a sus autores quienes tuvieron la intención de oponerse a la racionalidad de la época originada en el platonismo y sus derivados, pero no eran actos realizados desde la inocencia e ingenuidad.

Diógenes fue, antes que Epicuro, quien se opuso de manera radical la filosofía platónica con una postura que sobrepasaba lo teórico. Como comenta García Gual en *La secta del perro*: “El gran opositor al idealismo no es Aristóteles, sino el cinismo con su menguada teoría, con su actitud plebeya, con su sarcasmo” (García Gual, 1996: 67). Así como Diógenes se oponía a la filosofía platónica, los goliardos se opusieron al platonismo agustiniano principalmente desde una postura asistemática. Sin embargo, en ninguno de los dos casos la oposición fue hacia la razón, ni hacia la verdad. El problema central era con la hipocresía generada desde lo hegemónico para sostener contradicciones que les resultaban convenientes. La hegemonía y el poder portan en última instancia la intención de afirmar y custodiar una determinada verdad más allá de la legitimidad que supone esta actitud, que al entrar en contradicción y debilitarse suele derivar en hipocresía, o sea, el fingimiento de cualidades o sentimientos contrarios a los que realmente se tienen. Cualquier posición que intente perpetuarse insistentemente en un contexto cambiante cae en conflicto al menos con sus propios principios, y este asunto, que probablemente no tenga una solución absoluta, podría llevarse mejor si lo que se buscara no fuera principalmente la verdad, sino la franqueza, la libertad de palabra o *parresía*. “Frente a la ironía socrática el cínico encuentra en esa *parresía* un método sencillo para denunciar los falsos ídolos, y

propone una nueva valoración, subvirtiendo las normas tradicionales” (García Gual, 1996: 47). La parresía puede ser un recurso sutil para la crítica desde una postura asistemática.

Michel Foucault analizó el concepto de parresía y lo que de allí se deriva: “La palabra ‘parresía’, entonces, se refiere a un tipo de relación entre quien habla y lo que dice. Puesto que en la *parresía*, el que habla hace manifiestamente claro y obvio que lo que está diciendo es su propia opinión” (Foucault, 2003: 266) y más adelante hace referencia al riesgo y el deber que supone llevarla a cabo definiendo la *parresía* como: “...una actividad verbal en la cual el que habla expresa su relación personal con la verdad y arriesga su vida porque reconoce que decir la verdad es una obligación para mejorar o ayudar a otras personas (tanto como a sí mismo)” (Foucault, 2003: 272). Sin constituirse como sistema, la parresía implica varios supuestos. En primer lugar, decir todo desde un lugar de franqueza en el discurso antes que cualquier intención de persuasión; en segundo lugar, tomar una postura de sinceridad garantizada en la asunción de un riesgo ante la posibilidad de encolerizar al interlocutor, y por la posesión de cualidades morales apoyadas sobre el coraje ante el peligro; en tercer lugar, ejercer una actitud crítica frente al interlocutor y, por último, una obligación, una necesidad como móvil para decir la verdad. Es resumidas cuentas, decir lo que se piensa como correcto con valentía y sin rodeos.

La función de la parresía no se relaciona directamente con lo verdadero y lo falso, “...la función de la parresía no es demostrar la verdad a algún otro sino la función crítica: crítica del interlocutor o del que habla” (Foucault, 2003: 270) sino correr el velo de la hipocresía, la mentira y la apariencia, y esto supone no adherir a posturas dogmáticas y aceptar la articulación de lo que se afirma según el contexto, incluso contra uno mismo:

Ya he dicho en contra mía todo lo que de mí conozco  
el veneno vomito, que tan largamente he albergado;  
la vieja vida me disgusta, nuevas costumbres quiero;  
el hombre mira el rostro, pero conoce Júpiter el corazón.  
Busco ya la virtud, los vicios desprecio,  
con renovada fuerza mi espíritu renace,  
como lactante leche nueva desea,  
para que no sea vaso de lo vano mi corazón.  
(Montemayor, 1985: 34)

Otro aspecto que relaciona a goliardos con cínicos es el cosmopolitismo. “El cosmopolitismo de Diógenes tiene, a primera vista, un aspecto negativo: el rechazo a la ciudadanía en cualquier polis concreta; es una nota del desarraigo que el exiliado intenta remediar con su empadronamiento en lo universal. Pero tiene también un aspecto positivo, y es para los cínicos un gran mérito el haber proclamado, antes que los estoicos, y antes de que las conquistas de Alejandro dieran a esa proclama valores más determinados, ese humanitarismo que da a todos los humanos una misma patria, como una misma es la naturaleza de los hombres. Una vez más tenemos aquí la recurrencia a la *physis* como lo fundamental en la vida” (García Gual, 1996: 56). Incluso desde la constitución de algunos textos, en los que se utilizan varias lenguas simultáneamente, los goliardos no se presentan como atados a un lugar particular. Cómo clérigos errantes se desligan a toda atadura geográfica y quedan inmersos en la heterogeneidad de los seres humanos y también de cualquier postura religiosa fija.

Es difícil pensar que los goliardos fueran ateos y tampoco hay rasgos que puedan pensarse como elementos claros de herejía. Las referencias a dioses de la mitología greco latina sugieren una inclinación al paganismo de tipo politeísta, pero si revisamos los elementos naturalistas de los CB y la imagen de la Rueda de la Fortuna podemos pensar en la exaltación de un dios que, de una manera no determinada se encuentra en todo o mejor aún, que la conjunción de todas las cosas es Dios. El mismo fervor religioso que durante el siglo XII despertaron las cruzadas hacia el afuera, lo despertaron hacia adentro en la propia Europa. Así aparecieron las órdenes militares como la de los Templarios, fundada en 1119, y las órdenes religiosas como la orden de los Cistercienses a la que perteneció San Bernardo de Clarivaux. Como contrapartida también se propagaron las sectas heréticas como los Valdenses en el sur de Francia y los Cátaros que ocuparon Francia y el norte de Italia hasta ser aniquilados en la llamada ‘Cruzada Albigense’ de 1208.

Desligados de todo fanatismo, los goliardos pertenecieron al grupo heterogéneo que se manifestó, aunque esto haya sido sólo una manifestación poética e incluso quizás sólo una ironía, tras el nombre de ‘Orden de los vagantes’:

*Cum "in orbem universum"*

Cuando "id" se proclama,  
"por todo el mundo",  
los sacerdotes se encaminan,  
corren los ermitaños,  
y del evangelio,  
se levantan los levitas  
y a nuestra Orden se someten,  
pues es la salvación de la vida.

En nuestra orden se prescribe:

"Probad todas las cosas,  
y considerad perfectamente  
nuestra vida.  
Contra los perversos clérigos  
precaveos  
que son los que nunca dan grandes caridades."

Garantizamos ahora

la misericordia,  
porque nosotros acogemos  
a los grandes y a los pequeños,  
a los ricos  
y también a los más pobres,  
que los devotos frailes  
arrojan fuera de las puertas.  
(Montemayor, 1985: 35)

En última instancia la postura de los goliardos con respecto a la divinidad es panteísta. La naturaleza con su propia heterogeneidad es divina y, si se pretende encontrar a Dios, debe buscársele en todo. Aceptar la heterogeneidad y buscar lo que une en común las diferencias lleva directamente a una postura de franqueza ante la variedad de la vida y de allí a la afirmación de la vida en todas sus características, tema que nos conecta una vez más con los aspectos dionisiacos de los goliardos. Como ha sido señalado en el Capítulo I, lo dionisiaco se opone a la corriente apolínea, concepción de la que se derivaron gran parte de las ideas intelectualista y católicas. En su análisis acerca de la parresía observa Foucault: "Apolo no dice la verdad, no revela lo que conoce perfectamente bien que ha acaecido, engaña a los mortales con su silencio o dice puras mentiras, no es lo bastante valiente para hablar él mismo, y usa su poder, su libertad y su superioridad para encubrir lo que ha hecho. Apolo es el anti-parresiasta" (Foucault, 291). En este sentido la invocación a Dioniso es también un reclamo contra la hipocresía de su contrario y un llamado a la parresía.



## Aspectos poéticos y musicales de los textos goliárdicos

El discurso verbal fue el medio principal de expresión que utilizaron los goliardos, pero este medio usó a su vez una vía de expansión a través de dos técnicas, *ars*, de la época: poesía y música. Ya hemos hecho referencia en los capítulos precedentes acerca del concepto de arte en el periodo medieval y su carácter de técnica y producción. Desde una perspectiva moderna de las artes se considera que aquel periodo dio lugar al desplazamiento del estilo románico por el estilo gótico, y paulatinamente el espacio arquitectónico en el que se desarrolló la vida cultural y las ciudades como centros sociales fue transformándose con el paisaje estilístico al que dieron lugar construcciones como Notre Dame de París. En el ámbito de la literatura y la poesía, el siglo XII dio lugar a la aparición y desarrollo de las literaturas nacionales y las lenguas romances comenzaron a imponerse sobre un campo que era patrimonio de los eclesiásticos quienes manejaban el latín. Así se desarrolló la lírica trovadoresca y la de sus continuadores, los troveros, los *minnesingers* y otros que se expresaban en la lengua de su región. En el ámbito de la música no sólo se desarrolló la lírica en lenguas vernáculas también se llevaron a cabo los grandes avances en el campo de la polifonía con la creación de los repertorios de *versus*, *conductus*, tropos y secuencias; al mismo tiempo que se desarrollaron el *organum* melismático, el discanto desarrollado de San Marcial de Limoges y las innovaciones rítmicas de la Escuela de Notre Dame. Los goliardos encontraron en la lírica latina el vehículo de expresión más adecuado para sus ideas que a diferencia de las construcciones polifónicas mencionadas, se apoyaban en la simplicidad. Sin embargo al momento de interpretar el aspecto musical de estas obras se presentan dificultades de reconstrucción derivadas de la poca claridad con la que fueron registradas las pautas musicales.

En primera instancia los CB presentan una situación estilística especial debido a su carácter internacional. A pesar de que la poesía goliárdica es un fenómeno que se dio principalmente en Francia, específicamente en París, y que la mayor parte de los textos están escritos en latín, muchos poemas utilizan varias lenguas combinadas debido quizás a una intención estilísticas o quizás sólo a una consecuencia del carácter errático de los goliardos. Etienne Wolff se ocupó de estudiar el problema llegando a la conclusión de que aunque no se conozca el porqué del plurilingüismo en los CB la utilización de este recurso sirve para confirmar que los autores, los compiladores y los

lectores de los textos fueron personas políglotas muy formadas en el uso del lenguaje (Wolff, 1998: 270).<sup>26</sup>

La situación lingüística en la que se inscribe el latín como lengua dominante es también particular. El latín en la Edad Media no era exactamente una lengua viva sino más bien un idioma literario utilizado por una comunidad internacional como vehículo de cultura y también como medio de comunicación. Denominado por los latinistas como ‘latín medieval’, esta lengua en la que se encuentran escritos la mayor parte de los CB era patrimonio de la gente de letras que conformaba la comunidad de clérigos. El tipo de versificación que se utilizaba para los textos latinos, herencia de la antigüedad clásica, era la poesía métrica basada fundamentalmente en la duración de las sílabas, pero en el latín medieval la influencia de las lenguas germánicas había instaurado un nuevo modo de entonación basado en sílabas más acentuadas que otras. La cadencia fundada en largas y breves dejó lugar a un tipo de cadencia fundada sobre un acento tónico principal y otros secundarios constituyendo lo que se denominó ‘poesía rítmica’ o ‘poesía acentual’, base de la creación de gran parte de los poemas goliárdicos. Otros recursos utilizados son el uso frecuente del cómputo de sílabas como ocurre con los versos de trece sílabas (triscaidecasílabos) que dan lugar a las llamadas *vagantenstrophe*, estrofas de vagantes o *goliardic stanzas* particulares de la poesía goliárdica y la riqueza en la combinación de las rimas que dan lugar a los denominados ‘versos *cruciferi*’, versos con rima cruzada, o en los ‘versos *serpentin*’ en los que se produce un entrecruzamiento de rimas como serpientes.

A partir de sus aspectos poéticos el manuscrito de los CB consta de dos tipos de textos: poemas líricos posiblemente destinados para ser cantados y formados por estrofas de versos acentuados, y poemas no-líricos provistos por series de versos métricos y que no fueron hechos para ser cantados. En los primeros se utiliza la versificación rítmica; en los otros, que en el manuscrito aparecen bajo el título de *versus*, los metros clásicos de la antigua poesía latina con su característica combinación de sílabas de largas y sílabas breves. No es seguro que todos los poemas de los CB estuvieran hechos para ser cantados, pero varios de ellos han llegado hasta nuestros días con música. Alrededor de 50 poemas fueron copiados con su melodía y

---

<sup>26</sup> Para este tema puede verse también: Olive Sayce, *Plurilingualism in the Carmina Burana : a study of the linguistic and literary influences of the Codex*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1992, Bruce Alan Beatie, “Macaronic poetry in the Carmina Burana”, *Vivarium*, 5, 1967, 16-24 y P Zumthor, “Un problème d’esthétique médiévale: l’utilisation poétique du bilinguisme” *Le Moyen Age*, 15, 4, série, 1960.

en otros se dejó espacio para agregar notación musical. Para la época en la que fueron compilados los CB ya se conocía en el ámbito de la música litúrgica la notación sobre líneas introducida por Guido d'Arezzo aunque posiblemente ésta no debía ser común en el ámbito secular. Afortunadamente los poemas de los CB que fueron copiados en otros manuscritos fueron anotados sobre líneas y permiten tener mayor certeza de cómo eran las melodías. Algunos de estos manuscritos, incluso, contienen versiones polifónicas. Armand Machabey fue el primer interesado en ocuparse del aspecto estrictamente musicológico de los *Carmina Burana*. Ya en el comienzo de su estudio del año 1961 el autor indica la ausencia de análisis interesados en la música de los goliardos a pesar del valor que podría tener este repertorio que para él además merecen el lugar de predecesores e iniciadores de la música trovadoresca (Machabey, 1967: 323).

El autor clasifica las canciones en tres categorías a partir de las cuales debe considerarse su reconstrucción (Machabey, 1967: 323):

- 1) canciones con neumas de las que no se conocen otras versiones que contengan neumas o anotadas sobre líneas.
- 2) canciones con neumas de las que se encuentran versiones anotadas en líneas en otros manuscritos.
- 3) canciones de las que no se conoce más que el texto verbal.

Por su parte el tema de la musicalización de los CB presenta grandes problemas. El problema principal reside en que las melodías fueron anotadas en neumas adiastrémicos (sin altura fija) lo que complica muchísimo su interpretación. Tampoco se sabe a ciencia cierta si estos neumas estaban presentes en los poemas originales o si fueron agregados posteriores por los copistas. Probablemente esto último sea lo más acertado como sostienen Senes Rodríguez quien además agrega: “Aunque se cree que muchos poemas líricos de la colección fueron compuestos para el canto, hay que anotar que no todo el *Codex Buranus* puede someterse a canto, por ejemplo aquellos poemas complejos por sus esquemas métricos” (Senes Rodríguez, 1993: 23).

En estos casos donde se puede tener mayor certeza en el ámbito melódico el problema fundamental reside en el aspecto rítmico. El problema es que el periodo en el que se ubican estas canciones también las deja fuera de la notación modal que comenzará a reinar a partir del 1200. Hoppin considera que, aunque el sistema de los

modos rítmicos se fue desarrollando durante la segunda mitad del siglo XII, las primeras descripciones teóricas pertenecen a los comienzos del siglo XIII (Hoppin, 1991: 237).

Un problema similar se presenta respecto a la instrumentación. Aunque algunos textos de los CB nombran instrumentos como la *lyra*, la *cithara*, *psalterium*, *herphe* o *tympanum*, no hay seguridad de que las melodías estuvieran acompañadas por instrumentos y, si estas melodías vocales eran acompañadas, el problema sería delimitar de qué forma lo hacían los instrumentos.

Respecto a las formas y temáticas estas canciones presentan algunas coincidencias con el repertorio trovadoresco. Algunos de los poemas pueden ser clasificados como *pastourelles* (CB 74, 84, 90, 157, 158, 184, 185) y así han sido analizados en 1923 por Faral quien encontró diferencias significativas en la temática con respecto a las de los trovadores, ya que en las *pastourelles* goliárdicas no es el caballero quien seduce a la pastora sino el clérigo, e incluso en muchos casos es la pastora quien seduce al clérigo. Otros poemas (CB 92 y 193) son clasificables como *conflictus* y corresponden a la *tensó* de los trovadores. En sus trabajos de la década de 1940, Menéndez Pidal se interesó particularmente en este tipo de obras en las que aparece la controversia entre el clérigo como hombre de letras y el caballero como hombre de armas, y donde dos damas compiten por las habilidades de sus hombres integrantes cada uno de grupos en disputa.

También aparecen *planctus* (CB 122 y 124), lamentos, que corresponde al *planh* y al *lai* trovadoresco. En otros poemas se utiliza la clasificación de *versus* o *conductus* (como ocurre con el primero de los CB, *Fas et Nefas* de Gualterio de Châtillon, del que se conoce una versión a tres voces en el manuscrito de Notre Dame) y algunos otros son clasificados como secuencias.

El alto grado de incertidumbre que presenta este repertorio no es obstáculo para su reconstrucción, que suele realizarse a partir de analogías con otros repertorios coetáneos y supuestos sugeridos en teorías musicales de la época medieval.

## Consideraciones finales

El supuesto del sentido común con el cual se afirma que todo forma parte de la cultura es acertado en considerar las capacidades inclusivas del ámbito cultural, pero es absolutamente banal respecto a cómo se organiza ese ámbito. Ciertamente la cultura es capaz de contener todas las producciones y prácticas del ser humano relegando algunas cosas a un lugar y otras a otro según lo que valen y determinando así jerarquías mediante un proceso con el que se carga de valor a los elementos aislados. De esta manera el todo indefinido, heterogéneo y amorfo se subdivide en categorías como lo bueno, lo bello y lo verdadero. Las cosas no tienen valor en sí mismas sino en función de este conglomerado que se forma con otros elementos culturales organizados jerárquicamente, y cada periodo conforma la ubicación de los valores determinando incluso la polarización axiológica que relega a muchas cosas al ámbito negativo de los contravalores como la maldad, la fealdad o la falsedad.

El cambio es inevitable y con él no sólo se modifica la realidad sino también los valores que la acompañan. Depende de los seres humanos sostener o modificar valores readaptándolos al cambio y haciéndolos pertinentes a una existencia más apta. Los periodos de crisis se desarrollan allí cuando las fuerzas del cambio se manifiestan entre avances y resistencias que si bien son contrarios no cargan necesariamente con los valores opuestos, sólo los dirigen. De estos momentos críticos emerge también la oportunidad para instaurar valores distintos. La historia juzga cada periodo a partir de los valores que perduran en el tiempo y define desde allí cuales fueron los valores teóricos, éticos y estéticos en el imaginario de una época. Los valores se instauran así en una triple dimensión en la que el pensamiento, el carácter y la sensibilidad se ven afectados conjuntamente, y determinan el tipo de ser humano y de sociedad de una época.

La estética medieval construida a partir de las autoridades del pensamiento medieval es teológica, intelectualista y, en última instancia, católica; pero la existencia de ideas e intenciones contrarias demuestra al menos que lo que se incluye en esta concepción de la sensibilidad es aquello que conformaba la hegemonía de la época

apoyada y regida principalmente en el valor de la santidad. Al contrario, los goliardos representaron una corriente intelectual y artística contrahegemónica que consideró el mundo sensible como punto de partida y se apoyó prioritariamente en la profanidad como contravalor. Esta corriente solamente ocupó un breve periodo de tiempo de la Edad Media y se caracterizó por utilizar la vía poética y artística como vehículo de expresión y difusión de sus ideas, práctica que les sirvió por un lado para mezclarse con el ámbito artístico medieval, libre de las ataduras del arte funcional eclesiástico y a la vez para enmarcar la poesía erudita de la lírica latina en el contexto artístico ajeno a la Iglesia. Los que adhirieron activamente a esta tendencia fueron gente formada en el nivel de conocimiento que se correspondía con los primeros universitarios o intelectuales medievales y sus preocupaciones conceptuales se concentraron principalmente en la sensibilidad, no en el pensamiento, desde su carácter terrenal y mundano, con la finalidad de eliminar la separación entre una y otra producida por el intelectualismo.

La actitud irreverente y radical que junto a la exageración en el contenido son características de la poética goliárdica responden a la búsqueda de novedad temática, pero en primera instancia responden a la necesidad de decir la propia verdad en un contexto en el cual la hegemonía cultural imponía límites muy restringidos con respecto a lo que podía ser pensado y expresado. De todas formas, resulta significativo que en un contexto en el que la novedad no era de interés, su búsqueda suponía por sí misma cierta intención vanguardista en una cultura marcada por la autoridad y la tradición.

Otra característica significativa de los goliardos fue haber tenido la capacidad de distinguirse por el grado de percepción con respecto al valor del discurso como arma política. El reconocer este valor no fue exclusivo de este grupo, hemos visto como el discurso gregoriano fue una construcción que atendió a estas posibilidades de consolidación de la tradición cristiana, pero lo que es propio de los goliardos es la conciencia de que el discurso puede ser saboteado más efectivamente desde sus propios medios y que no hay hegemonía que pueda escaparse a la desautorización discursiva en general.

Los goliardos dieron lugar a un imaginario en el que una comunidad artística ficticia se hacía portadora de expresar lo que no podía ser expresado desde las vías tradicionales. Por un lado, es cierto que el anonimato se debe en gran parte al tono con el que están escritos algunos de los poemas de los CB, pero también es cierto que

existe cierta intención literaria orientada a crear mitos, como ocurre con el caso de Golias o de la *ordo vagorum*. El aspecto enigmático es (consciente o inconscientemente, intencional o azarosamente) un recurso poético más de la temática goliárdica que apunta a dejar en evidencia el alto grado de mitología contenido en la cultura hegemónica. Pero la mayor importancia reside en haber creado una comunidad imaginaria que sobrevivió y sobrevive a la cultura más allá de sus artífices a partir de haber encontrado la estrategia para perpetuarse. Ante la posibilidad de quedar en el olvido, como habrá pasado con muchas posturas no hegemónicas, apuntaron directamente a consolidar su visión del mundo por la vía poética y artística en toda la variedad de sentidos que esto supone.

No es necesario saber exactamente quienes fueron los goliardos, si se pretende respetar el aspecto enigmático de la obra que legaron a la cultura, sin embargo es posible denominar goliardo a aquél que conociendo las herramientas intelectuales de los discursos de la época medieval y mostrándose por medio de la función poética, la utilizó para enunciar lo que debía y quería comunicar, posicionándose en una actitud de franqueza con respecto a lo que se sentía y se pensaba sin superponer el plano moral al sensible. Y si era posible, ubicando el plano sensible entre las jerarquías más elevadas. En pequeña medida, aunque por esto no menos importante, el discurso goliárdico logró modificar los valores de su época y contribuyó a un proceso que se estaba gestando en aquel momento impulsando las tendencias contrahegemónicas.

La última fase de la Edad Media estaría caracterizada por un aumento de la secularización insinuada en algunos elementos del siglo XII que generarían repercusiones con su influencia mundanal sobre concepciones posteriores. Posiblemente Rabelais, Chaucer, Bocaccio e incluso Dante deban algo a la afirmación goliárdica de lo mundanal y terrenal pero, por otra parte, no parece gratuito que el redescubrimiento de los textos goliárdicos se haya producido en el siglo XIX cuando la mentalidad romántica estaba haciendo eclosión en Occidente. El hecho de que el manuscrito haya quedado ‘oculto’ durante tanto tiempo quizás sea mucho más sugestivo de lo que pueden llegar a ser su contenido y si la reaparición del *Codex Buranus* hubiera acontecido en otra época, seguramente muchas de nuestras afirmaciones serían distintas. Lo cierto es que fue descubierto en los albores del romanticismo y esto quizás haya sido su mayor fortuna. El lente de la época fue el que vio ese objeto y habilitó las interpretaciones posteriores inclusive aquella que ve en el *Codex* un manifiesto a futuro. Entre las traducciones de *carmen*, de donde deviene,

*carmina* están ‘canto’, ‘poema’, pero también significa: fórmula mágica, hechizo, conjuro, y leemos con respecto a la poesía en *Historia de seis ideas*: “...en la Edad Media, se pensaba que era un tipo de filosofía o profecía, y no un arte. El poeta era un profeta, no un artista” (Tatarkiewicz, 2001: 42). Es posible que en la designación del nombre haya sido detectada esta intención más mítica que artística.

Cuando se concentra la atención sobre el espíritu crítico y cuestionador hacia lo establecido como 'gran discurso' y hacia las ideas hegemónicas, se suele asociar a los goliardos con la llamada contracultura. Esta idea sostenida por quienes buscan encontrar en la poesía goliárdica los elementos precursores de algunos movimientos modernos, como lo hace de Villena hacia el final de su libro es un poco arriesgada. Pero resulta esclarecedor vincularla con lo que José Luis Romero llama: 'disconformismo'. El siglo XII asiste por sobre todo a la transición entre el mundo feudal y el mundo burgués, y es justamente en este periodo donde surgen los goliardos: “Puede trazarse una línea de disconformismo antiburgués que arranca con los goliardos...” (Romero, 1987: 23) y desde aquí continuaría la cadena pasando por el romanticismo, hasta llegar a los ‘poetas malditos’ a fines del XIX, la *Beat generation* a mediados del siglo XX, *hippies* en los 60's y *punks* en los 70's. Romero lo define poéticamente: “El disconformismo es la actitud propia de quien quiere sacudir la agobiante carga de todo lo que el hombre ha creado ya para buscar al sol un lugar para la obra nueva que constituya su propia e inalienable creación. Aún cuando para encontrarla haya que destruir, como el cristianismo destruyó la cultura clásica” (Romero, 1997: 186). Podríamos establecer algunas conexiones entre las actitudes y modo de vida de Arthur Rimbaud o Jack Kerouac con los goliardos particularmente en lo que respecta al vagabundeo, pero no parece muy probable que un análisis de los discursos genere mayores analogías. En los goliardos está claro que la actitud errante suponía una apertura al mundo desde varios aspectos. En principio, la comunicación con otros sectores de la sociedad medieval con los que los monasterios solo se relacionaban dentro de los límites del intercambio comercial aceptable. Pero más allá de esto, suponía romper con la regla de que la vida monástica iba a la par de un necesario aislamiento. El carácter errante de los goliardos era una reivindicación de la libertad de tránsito pero, más aún, de la libertad de acceso al conocimiento. El conocimiento en manos de un grupo no solo supone la posibilidad de decidir lo que es correcto y lo que no lo es en términos intelectuales, sino el mantenimiento del poder



que supone esa decisión, y en este sentido pertenecer al clero secular permitía elegir entre tipos, formas y modos de conocimiento.

Así como el discurso goliárdico muestra las contradicciones del discurso teológico en su aspecto moral, también resulta mostrar las contradicciones del discurso estético de la teología. La 'estética medieval', intelectualista en todos sus aspectos, resulta ser en confrontación con el discurso goliárdico si no antiestética, al menos, asensible. Quizás otra muestra de aquella época media contradictoria, o el resultado contradictorio de la necesidad moderna por clasificarlo todo. O ambas cosas.

## Bibliografía

- Abelardo, *Historia de mis desventuras*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- Altamirano, Carlos, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Allen, Philip Schuyler, "Medieval latin lyrics. Part I", *Modern Philology*, Vol. V, Nro. 3, januari 1908, pp. 423 - 417.
- Allen, Philip Schuyler, "Medieval latin lyrics. Part II", *Modern Philology*, Vol. VI, Nro. I, Jul. 1908, pp. 3-43.
- Allen, Philip Schuyler, "Medieval latin lyrics. Part III", *Modern Philology*, Vol. VI, Nro. 2, Oct. 1908, pp. 137-180.
- Allen, Philip Schuyler, "Medieval latin lyrics. Part IV", *Modern Philology*, Vol. VI, Nro. 3, jan. 1909, pp. 385-406.
- Arias y Arias, Ricardo, *La poesía de los goliardos (antología)*, Gredos, Madrid, 1970.
- Auerbach, Erich, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Arnoux, Elvira, Los comentarios periodísticos "oficiales" sobre los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955: en tono a la problemática de las formaciones discursivas", *Análisis del discurso: tres modos de abordar materiales de archivo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, pp. 23-50.
- Arranz Gusmán, Ana, "De los goliardos a los clérigos <falsos>", *UNED. Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, H.º, Medieval*, t. 25, 2012, pp. 43-83.
- Bajtín, Mijail, "Introducción. Planteamiento del problema", *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974, 7-57.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Bauzá, Hugo Francisco, "Dioniso y el dionisismo", *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997, 159-172.
- Bazán Montenegro, Dora, "Carmina Burana", *SPHINX - Anuario del Departamento de Filología*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1962.
- Cappelletti, Angel, *Abelardo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.
- Crescini, Vincenzo, *Appunti sull'etimologia di Goliardo*, in *Atti del R. Ist. Veneto*, LXXIX, 1919-1920.
- Cohen, Gustave, *La gran claridad de la Edad Media*, Buenos Aires, Huemul, 1965.
- Cook, Albert, "Familia Goliae", *Modern Language Notes*, Vol. 23, No 6 (Jun.,1908) pp. 161-163.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- De Bruyne, Edgar (1946), *Etudes d'esthétique médiévale*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.
- De Valois, Jean, *El canto gregoriano*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- De Valous, Guy, "La poésie amoureuse en langue latine au Moyen Age", *Classica et Mediaevalia*, XIII (1952), XIV (1953) y XVI (1955)
- Valous, Guy de, "Divertissements de clercs: la poésie amoureuse", Copenhagen, Gyldendal, 1956 (Extraits de la revue danoise *Classica et Mediaevalia*, t. XIII-XVI, 1952-1955)
- De Villena, Luis Antonio, *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*, Madrid, Cupsa editorial, 1978.
- Doney, Richard, "A source for one of the Carmina Burana", *Speculum*, Vol. 27, No 2 (Apr., 1952) pp.191-196.
- Dornheim, Alfredo, "Poemas medievales en Latín (Épica y lírica)", Fascículo 14 de la Antología Alemana - Bajo la dirección de Juan C. Probst. Editado por la Institución Cultural Argentino-Germana, Buenos Aires, 1960.

- Dronke, Peter, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Dronke, Peter, "Poetic meaning in the Carmina Burana", *Mittellatenisches Jahrbuch*, X, 1974-1975, pp. 116-137.
- Dronke, Peter, "A critical note on Schumann's dating of the Carmina Burana", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprachen und Literatur*, LXXXIV, 1962, pp. 173-83.
- Duby, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginarios del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1980.
- Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
- Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010.
- Epicuro, *Obras*, Barcelona, Tecnos, 1994.
- Faral, Edmond, « Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII et XIII siècles », *Romania*, XLI, 1912.
- Faral, E, "La pastourelle", *Romania*, XIX, 1923.
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2005.
- Foucault, Michel, "Las formaciones discursivas", *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 50-64.
- Foucault, Michel, "Coraje y verdad", en Thomas Abraham, *El último Foucault*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003, pp. 263-382.
- García Gual, Carlos, *La secta del perro*, Madrid, Alianza, 1996.
- García Gual, Carlos y Acosta, Eduardo, "Epicuro, el liberador", *Ética de Epicuro. La génesis de una moral utilitaria*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 379-408.
- Grabar, André, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992 (trad. Esp. *Los orígenes de la estética medieval*, Siruela, 2007).
- Ghellinck, Joseph de, *L'essor de la littérature latine au XII siècle*, Bruxelles – París, L'édition Universelle – desclée de Brower, 1946, 2 vol.
- Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*, Buenos Aires, FCE, 2010.
- Ginzburg, Carlo, "Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales", *Mitos, emblemas, indicios*, Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 138-175.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Labor, 1978.
- Hauser, Arnold, *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Hanford, James Holly, "The progenitors of Goliard", *Speculum*, I, 1926, pp. 38-58.
- Hoppin, Richard, *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991.
- Jeuneau, Edouard, *La filosofía medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Jeanroy, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1904.
- Kirk, Geoffrey Stephen, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Labor, 1974.
- Kosminsky, Evguenii, *Historia de la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1962.
- Koselleck, Reinhart, "Sobre la necesidad teórica de la ciencia histórica", *Prismas*, 14, 2010, pp. 137-148.
- Koselleck, Reinhart, "Historia, historias y estructuras formales del tiempo", *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 127-140.
- Koselleck, Reinhart, "'Espacio de experiencia' y 'Horizonte de expectativa'. Dos categorías históricas", *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 333-357..
- Le Goff, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- McPeck, James, « Chaucer and the goliards », *Speculum*, Vol 26, No 2, apr., 1951, pp. 332-336.
- Machabey, Armand, "Étude de quelques chansons goliardiques", *Romania* 1 XXXIII, 1962, pp. 323-347.
- Machabey, Armand, "Remarques sur les mélodies goliardiques", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII, 1964, pp. 257-78.
- Manly, John Matthews, "Familia Goliae", *Modern Philology*, V, 1907-1908, pp. 201-209.

- Martínez, Pedro Pascual, Los goliardos desaparecieron hace siete siglos, *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, N°. 28, 1996, pp. 459-474.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa Calpe, Madrid, 1942.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Elena y María”, *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, Austral, 1948.
- Montemayor, Carlos, *La poesía de los goliardos*, México, Cien del Mundo, 1987.
- Moles, Lluís, *Cantos de goliardos: Carmina Burana*, Barcelona, Seix Barral, 1978 (Prólogo de Carlos Yarza)
- Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- Pêcheux, Michel, “Formación social, lengua, discurso”, *Análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 230-250.
- Raby, Frederic James Eduard, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford Clarendon Press, sl, 1934,
- Requena Marco, Miguel, “Interés actual por la poesía goliárdica en España”, *Letras del Deusto*, vol. 11, n.º 21. Enero-Junio, 1981, pp. 187-199.
- Rigg, Arthur George, “Golias and the other pseudonyms”, *Studi Medievali*, XVII, 1977, pp. 65-109.
- Romero, José Luis, *La revolución burguesa en el mundo feudal*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Romero, José Luis, *La Edad Media*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Romero, José, Luis, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Alianza, Buenos Aires, 1987.
- Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contra cultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Kairós, 1970.
- Senes Rodríguez, Gema, “Carmina Burana: luces y sombras de otra Edad Media. Vía de motivación para el estudio del latín”, *Universidad de Málaga, Thamyris* 3, 1999, pp. 20-27.
- Silva Olarte, Renán, “Del anacronismo en Historia y en Ciencias Sociales”, *Historia Crítica*, Bogotá, 2009, pp. 278-299.
- Skinner, Quentin, “Significado y comprensión en la historia de las ideas”, *Prismas*, N°4, 2000, pp. 149-191.
- Steinen, Wolfram von den, “Les sujets d’inspiration chez les poètes latins du XII siècle” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, IX, 1966.
- Strecker, Karl (1933), *Introduction a l’étude du latin medieval*, Lille, Genevre, 1948.
- Symonds, John, *Wine, women and songs*, Londres, 1884.
- Thompson, James Westfall, “The origin of the word goliardi”, *Studies in Philology*, XX, 1921, pp 83-98.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia de la estética I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 1989. a.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2001.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 1989. b.
- Villoslada, Ricardo García, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.
- Vinay, Gustavo, “Ugo Primate e l’ Archipoeta. Ricerche”, *Cultura Neolatina*, IX, 1949, pp. 5 – 40.
- Waddell, Hellen (1932), *The wandering scholars of the Middle Ages*, New York, Dover Publication. Inc, 2000.
- Walde Moheno, Lillian von der, “Los goliardos”, *Destiempos*, No 37, México Distrito Federal, febrero 2014, pp.5-22.
- Walsh, Patrick Gerard, “Golias and goliardic poetry”, *Medium Aevum*, LII, N°1, 1983, pp.1-9.
- Walsh, Patrick Gerard, *Love Lyrics from the Carmina Burana*, United States of America, University of North Carolina Press, 1993.
- Wright, Thomas, *Anglo-Latin satirical poets and epigrammists of the twelfth century*, London, 1872.
- Wolff, Étienne, « Présentation », *Carmina Burana*, Imprimerie nationale Éditions, s.l, 1995.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1977.  
Wolff, Étienne, « Les *Carmina Burana* : plurilinguisme et poésie », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, décembre 1998. pp. 260-271.